

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II



**DISIDENCIA POLÍTICA, DESOBEDIENCIA CIVIL Y
VOLUNTAD DE TRASCENDENCIA PERSONAL EN LA
OBRA CINEMATOGRÁFICA DE DALTON TRUMBO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Daniel López Leboreiro

Bajo la dirección del doctor
José Antonio Jiménez de las Heras

Madrid, 2008

- **ISBN: 978-84-692-0096-4**

**DISIDENCIA POLÍTICA, DESOBEDIENCIA CIVIL Y
VOLUNTAD DE TRASCENDENCIA PERSONAL
EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE
DALTON TRUMBO**

Doctorando: **Daniel López Leboreiro**

Departamento: **Comunicación Audiovisual y Publicidad II**

Universidad Complutense de Madrid

Director de la Tesis Doctoral: **Dr. José Antonio Jiménez de las Heras**

Madrid, 2008

AGRADECIMIENTOS

A Lucía, porque sin ti nada sería posible, “y esas cosas”.

A mis padres, José y Sara, por su amor, su confianza, su paciencia y su fe en mí.

A mi hermano José, por preguntarme cada mañana, tarde y noche desde que empecé el doctorado si había terminado ya la tesis.

A José Antonio Jiménez de las Heras, por no haberse limitado a ser un director al uso.

A Antonio Castro, por su enorme ayuda y su papel fundamental en la gestación de este trabajo de investigación.

A Santiago Rubín de Celis, por haber aportado a estas páginas una cantidad ingente de documentación, películas y sabios consejos, siempre útiles y oportunos.

A Patrick McGilligan y Paul Buhle, por conseguir ponerme en contacto con el hijo de Dalton Trumbo, Christopher.

A Duncan L. Cooper, por haber mantenido conmigo una correspondencia entusiasta y haberme hecho llegar desde Washington, D.C. documentos inéditos que marcaron un antes y un después en mi análisis de **Spartacus**.

A Dave Goe, director de marketing de Mesa County Public Libraries, por su empeño en presentarme a la familia Trumbo y enviarme desde Grand Junction una copia de *Eclipse*.

A Stuart Hands, por hacerme llegar desde Toronto una serie de películas que parecían completamente imposibles de encontrar.

A Christopher Trumbo por su implicación en la fase de finalización de esta tesis doctoral, sus valiosísimas puntualizaciones sobre la vida y obra de su padre y su amistosa correspondencia.

ÍNDICE

I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO	7
I.1. Objeto de estudio	8
I.2. Método	9
I.3. Hipótesis	14
II. BREVE INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA	16
II.1. El largo camino hacia Hollywood	17
II.2. Eclipse	24
III. ETAPAS DE CREACIÓN EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE DALTON TRUMBO	30
III.1. PRIMERA ETAPA: De las B Pictures al reconocimiento de la industria (1936-1947)	31
III.1.1. Los inicios en Warner Brothers	31
III.1.2. La breve estancia en Columbia	36
III.1.3. La primera etapa en MGM	39
III.1.4. Los años en RKO	42
III.1.4.1. La importancia de A Man to Remember	42
III.1.4.2. La voluntad de abandonar la serie B	48
III.1.4.3. La adaptación de <i>Kitty Foyle</i>	57
III.1.5. Las dos colaboraciones con Paramount	69
III.1.6. La segunda etapa en MGM	74
III.1.7. El último contrato con MGM	85
III.1.8. Tender Comrade (Compañero de mi vida, Edward Dmytryk, 1943)	89
III.1.8.1. Sinopsis de Tender Comrade	90
III.1.8.2. Análisis de Tender Comrade	93
III.2. SEGUNDA ETAPA: La lista negra (1947-1960)	147
III.2.1. El Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC)	147
III.2.2. Primeros trabajos en el mercado negro	152
III.2.3. La estancia en prisión y el exilio en México	178

III.2.4. El regreso a California	184
III.2.5. El efecto de The Brave One	195
III.2.6. Hacia el fin de la lista negra	202
III.2.7. El acuerdo con Bryna	220
III.2.8. Spartacus (Espartaco, Stanley Kubrick, 1960)	226
III.2.8.1. Sinopsis de Spartacus	227
III.2.8.2. Análisis de Spartacus	234
a) Primera parte: Etapa de ausencia de conocimiento.....	237
b) Segunda parte: Etapa de conocimiento	319
c) Tercera parte: Etapa de esperanza	364
d) Cuarta parte: Etapa de desesperación	395
III.3. TERCERA ETAPA: Segunda consagración y ocaso (1960-1976)	451
III.3.1. La colaboración con Preminger.....	451
III.3.2. La fructífera asociación con Kirk Douglas	466
III.3.3. Adaptaciones y proyectos fallidos	485
III.3.4. Tres nuevas colaboraciones con Edward Lewis.....	496
III.3.5. El último título de crédito en vida.....	511
III.3.6. Proyectos inacabados	524
III.3.7. Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971)	526
III.3.7.1. Sinopsis de Johnny Got His Gun	527
III.3.7.2. Análisis de Johnny Got His Gun	534
IV. CONCLUSIONES	669
ANEXO: ENTREVISTA CON CHRISTOPHER TRUMBO	686
FILMOGRAFÍA	686
BIBLIOGRAFÍA	719

I. MARCO TEÓRICO Y METODOLÓGICO

I.1. OBJETO DE ESTUDIO

La presente tesis doctoral nace de la percepción por parte de su autor de la carencia de análisis exhaustivos sobre la obra cinematográfica de un grupo de productores, directores y guionistas que alcanzó una enorme notoriedad a finales de la década de los cuarenta del siglo pasado a causa de su negativa a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) durante sus vistas centradas en la industria cinematográfica de Hollywood. Entre los miembros de dicho grupo, pronto conocido como los “Diez de Hollywood”, se encontraba el guionista Dalton Trumbo, futuro responsable de la ruptura de la lista negra que surgió como consecuencia de la falta de colaboración de los Diez con el HUAC en 1947.

En la pertinencia de un estudio centrado en la presencia o ausencia del discurso ideológico por el que Dalton Trumbo fue investigado en 1947 –el marxismo, el comunismo-, encuentra esta tesis doctoral su razón de ser. Si bien algún investigador se ha acercado a la obra del guionista con una mayor voluntad analítica, seis décadas después de su negativa a colaborar con el HUAC, no existe ningún estudio centrado en la ideología presente –o no- en los más de setenta guiones firmados por Trumbo a lo largo de su carrera.

Dada la voluntad de suplir dicha carencia, el objeto de estudio de esta tesis doctoral no puede ser otro que la obra cinematográfica de Dalton Trumbo.

No obstante, la imposibilidad de analizar la totalidad de elementos presentes en las películas en que, de una manera u otra, colaboró el guionista en vida, hace necesaria una precisión de los aspectos de su filmografía que serán sometidos a estudio. Por una cuestión de coherencia, los elementos de la obra de Dalton Trumbo que van a ser analizados por nuestro trabajo de investigación serán aquellos de cuya carestía se advertía con anterioridad. Consecuentemente, el objeto de estudio señalado arriba va a ser analizado en función de la presencia o ausencia de una serie de elementos ideológicos que van a concretarse en el segundo de los apartados correspondientes a este marco teórico, el relativo al método.

I.2. MÉTODO

El estudio propuesto desde estas páginas va a construirse a partir de un doble análisis:

- Análisis temático. En su obra *Análisis del film*, Jacques Aumont y Michel Marie se refieren al análisis temático como el análisis del “argumento”, lo que hace de él “*el más extendido de los enfoques fílmicos*”¹. Dado que el objeto de nuestro estudio va a ser la obra cinematográfica de un guionista, y no la de un director o un productor ejecutivo, el análisis narrativo al uso de su filmografía se antoja poco pertinente. A excepción de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971), Trumbo no va a ser el responsable de la traslación de sus guiones a imágenes.

Así, el análisis temático, tal y como lo definen Aumont y Marie, se presenta como una vía mucho más satisfactoria de cara a la extracción de los posibles elementos comunes presentes en la obra cinematográfica de Trumbo. A pesar de esto último, no se ha de perder de vista que la mayor parte de los argumentos que encontramos en la carrera de un guionista vienen determinados por obras preexistentes – en el caso de las adaptaciones literarias- o imposiciones de productores, directores e, incluso, actores. De ahí que el análisis temático solo tenga sentido en tanto en cuanto venga respaldado por otro capaz de establecer un criterio de selección de los temas a los que habremos de conceder una importancia predominante en nuestro estudio.

- Análisis ideológico. Además de por sus panfletos y demás obras literarias, la ideología de Dalton Trumbo va a definirse por medio de dos hechos históricos muy concretos que condicionaron la vida del guionista: su pertenencia al Partido Comunista norteamericano y su negativa a someterse a las preguntas ilegales de un organismo –el HUAC- que él consideraba injusto e inmoral. Ambos hechos vinculan

¹ Aumont, J. y Marie, M.: *Análisis del film*, Editorial Paidós, Barcelona, 1990, p 130.

inexorablemente la ideología del guionista con sendas corrientes de pensamiento que marcaron la vida y obra de numerosos intelectuales a lo largo del siglo XX:

- El marxismo
- La desobediencia civil

En lo que respecta al primero, son muchos los analistas que se han decantado por el marxismo como criterio metodológico para el análisis fílmico. Si bien el presente estudio propone un marco teórico similar, ha de señalarse que la elección de la metodología de corte marxista para el estudio de la obra cinematográfica de Dalton Trumbo no implica en absoluto que dicho método sea el adecuado a propósito de cualquier otro análisis fílmico. El modelo de análisis que aquí se propone está lejos de ser un método universal de análisis cinematográfico y es únicamente válido para el objeto de estudio descrito en el epígrafe anterior. De acuerdo con Aumont y Marie:

“Cada analista debe hacerse a la idea de que deberá construir más o menos su propio modelo de análisis, únicamente válido para el film o el fragmento de film que se analice”².

A fin de no viciar el análisis ideológico de la obra de Trumbo con ciertas limitaciones inherentes al análisis cinematográfico marxista, nuestro estudio va a remitirse a las fuentes originales del pensamiento marxista y no a las interpretaciones y teorías analíticas que se han derivado de ellas. Ni Karl Marx ni Friedrich Engels centraron su obra en el análisis fílmico, con lo que la alusión a sus textos estará únicamente justificada cuando sirva para esclarecer el origen de un planteamiento determinado o una temática concreta. La obra de referencia en este aspecto va a ser, por motivos obvios, el *Manifiesto comunista* (1848) de

² Aumont, J. y Marie, M.: Op. Cit., p 23.

Marx y Engels, pieza clave a la hora de comprender la ideología comunista de los siglos XIX y XX.

En cuanto a la desobediencia civil, la negativa de Trumbo a someterse a una legalidad que consideraba injusta, le llevó a cumplir una pena carcelaria de diez meses entre 1950 y 1951. Un siglo antes que Trumbo, Henry David Thoreau, autor del ensayo *Del deber de la desobediencia civil* (1849), fue encarcelado por negarse a costear con sus impuestos la guerra colonialista que Estados Unidos libró con México entre 1846 y 1848 y que se saldó con la anexión de California, Nuevo México y Texas al territorio estadounidense. Con su resistencia frente al HUAC, Trumbo va a hacer suya la filosofía de Thoreau, quien, en su disertación sobre la desobediencia civil, señala:

*"Todos los hombres reconocen el derecho a la revolución, es decir, el privilegio de rehusar adhesión al Gobierno y de resistírsele cuando su tiranía o su incapacidad son visibles e intolerables"*³.

Dado el arraigo de las dos anteriores teorías en la concepción ideológica y vital del guionista, el **marxismo** y la **desobediencia civil** se presentan como idóneas para configurar el **marco teórico** del análisis de la obra de Dalton Trumbo propuesto por esta tesis doctoral.

Como todo proceso analítico, nuestro trabajo va a precisar de una serie de instrumentos que se adecuen a la metodología propuesta y nos permitan abordar de una manera satisfactoria el objeto de estudio elegido. El análisis temático e ideológico de la obra cinematográfica de Dalton Trumbo va a requerir de la utilización de los tres tipos de instrumentos diferenciados por Aumont y Marie en *Análisis del film*, a saber⁴:

³ Thoreau, H.D.: *Walden o la vida en los bosques y Del deber de la desobediencia civil*, Los libros de la frontera, Barcelona, 2004, p 312.

⁴ Aumont, J. y Marie, M.: Op. Cit., p 55.

a) Descriptivos, que son aquellos “*destinados a paliar la dificultad de aprehensión y memorización del film*”⁵. Van a ser instrumentos descriptivos el *découpage*, la segmentación y la descripción propiamente dicha de las imágenes del filme. Dada la naturaleza de nuestro objeto de estudio, el *découpage* –o esquematización de los contenidos presentes en las bandas de imagen y sonido de la película- no resulta un instrumento adecuado para nuestro análisis por no conducirnos a resultados de interés ideológico o argumental.

Por el contrario, la segmentación y descripción de ciertos fragmentos del filme a analizar serán fundamentales de cara a la comprensión de los postulados ideológicos vertidos en ellos. Dada la inconveniencia que supone para nuestro estudio un sometimiento férreo a estructuras como la escena o la secuencia, la segmentación de las películas analizadas va a realizarse en torno a bloques temáticos. Dentro de cada bloque, se procederá a la descripción propiamente dicha de las imágenes que lo componen antes del proceso de extracción de conclusiones sobre aquello que ha sido descrito.

b) Citacionales, cuya función es la de “*representar un estado intermedio entre el filme proyectado y su ‘puesta de largo’ analítica*”⁶. Para Aumont y Marie, van a ser instrumentos citacionales los fotogramas y los fragmentos de filme. Al ser estos últimos únicamente factibles dentro del análisis oral, su uso queda excluido del estudio escrito. Por tanto, el único instrumento citacional pertinente para nuestro análisis va a ser el uso de fotogramas o imágenes capturadas.

A pesar de su conveniencia en determinadas ocasiones, ha de señalarse el peligro –también mencionado por Aumont y Marie- al que se enfrenta un estudio basado en la interpretación de fotogramas aislados. En primer lugar, porque la imagen estática desnaturaliza el concepto mismo en que se basa el cine, que es el movimiento. En segundo lugar, porque, al basar nuestro estudio en un análisis temático

⁵ Aumont, J. y Marie, M.: Op. Cit., p 55.

⁶ Ibidem.

e ideológico, nos va a resultar imposible captar determinados temas o ideas presentes en el guión por medio de fotogramas. Un tema o un discurso ideológico son conceptos intangibles y, por tanto, imposibles de trasladar a imágenes. No obstante, en ciertas ocasiones, resultará extremadamente conveniente valerse de fotografías capturadas de la película a analizar, bien para ilustrar el proceso descriptivo del análisis o bien como subrayado de alguna idea que, de una manera u otra, quede reflejada en algún elemento físico presente en la banda de imagen.

c) Documentales, “*que no describen ni citan al film mismo, sino que aportan a su tema informaciones procedentes de fuentes exteriores a él*”⁷. Dentro de los instrumentos documentales, Aumont y Marie distinguen dos grandes grupos: los elementos anteriores a la difusión del filme y los elementos posteriores a su difusión.

Entre los primeros, se encuentran las novelas o relatos en que se basa la película, los tratamientos o versiones previas del guión y las declaraciones anteriores al estreno del filme.

En cuanto a los segundos, comprenden las críticas, artículos, textos cinematográficos, análisis, estudios y declaraciones posteriores al estreno de la película. En un estudio como el que propone esta tesis doctoral, los instrumentos documentales, sean del tipo que sean, van a gozar de una importancia primordial⁸.

Sin más dilación, y una vez aclarado el método que regirá el estudio de la obra de Dalton Trumbo aquí propuesto, no nos queda sino plantear las hipótesis que van a suponer del punto de partida de esta tesis doctoral.

⁷ Aumont, J. y Marie, M.: Op. Cit., p 55.

⁸ A pesar de lo teorizado por Francesco Casetti y Federico di Chio en su obra *Cómo analizar un film* –en la que se señala lo siguiente al precisar el término ‘análisis fílmico’: “¿Qué investigar? Aquí nos movemos en el ámbito de un análisis que juega con imágenes y sonidos (en lugar de, por ejemplo, con procesos de producción, modos de consumo, instituciones profesionales o críticas, legislaciones, etc.) y que afronta estas imágenes y estos sonidos en sí mismos, sin pasar necesariamente por lo que constituye su entorno (por ejemplo, la personalidad del autor, las características de la época, etc.)” (Casetti, F. y Di Chio, F.: *Cómo analizar un film*, Ed. Paidós, Barcelona, 1991, p 27)–, en el caso concreto que nos atañe, obviar elementos como la personalidad del autor o las características de la época en la que escribió sus obras implicaría la mutilación irremediable de determinadas precisiones históricas y biográficas. Una mutilación que, además, nos podría llevar a conclusiones radicalmente opuestas a los propósitos que condujeron al guionista a escribir algunas de sus obras.

I.3. HIPÓTESIS

1) ¿Podemos establecer una división de la obra de Dalton Trumbo en tres grandes etapas separadas por los dos acontecimientos que marcaron su vida y su carrera, a saber, la comparecencia de 1947 ante el HUAC y el fin de la lista negra en 1960? De haberlos, ¿qué elementos diferencian cada una de las etapas de la obra del guionista?

2) La importancia que el HUAC y ciertos testigos amistosos como Lela Rogers –madre de la actriz Ginger Rogers- atribuyeron a algunas líneas de diálogo de **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943), ¿hace de este filme el más significativo de la filmografía del guionista anterior a 1947? Siguiendo la misma lógica, ¿la importancia de **Spartacus (Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960) como primera película en la que aparece el nombre de Dalton Trumbo tras trece años de lista negra se corresponde con otros elementos que la conviertan en paradigmática de la producción del guionista entre 1947 y 1960? Y por extensión, ¿implica la obstinación de Dalton Trumbo por dirigir **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971) tres décadas después de haber escrito la novela en que se basa –y apenas cinco años antes de su muerte- que su único filme como director fuese concebido a modo de testamento artístico?

3) ¿Cuál es el impacto de la ideología de Dalton Trumbo en su filmografía como guionista y director? ¿En qué medida están presentes el marxismo y la desobediencia civil en ella?

Y, por último:

4) ¿Se puede hablar de una voluntad de trascendencia personal en la obra cinematográfica de Dalton Trumbo? En caso de existir, ¿cuáles son los motivos autobiográficos recurrentes en la obra del guionista? ¿Sigue la inserción de datos y apuntes personales en sus

guiones una lógica que haga de Dalton Trumbo una suerte de guionista-autor?

II. BREVE INTRODUCCIÓN BIOGRÁFICA

II.1. EL LARGO CAMINO HACIA HOLLYWOOD

James Dalton Trumbo nace el nueve de diciembre de 1905 en Montrose, Colorado, donde pasa los dos primeros años de su vida. El hijo primogénito de Orus Bonham Trumbo (1875-1926) y de Maud Tillery (1885-1967), crece y se hace adulto en la pequeña ciudad de Grand Junction, Colorado, a la que sus padres se mudan en 1908.

En Grand Junction su infancia transcurre con normalidad. A los siete años, Dalton abandona el status de hijo único con el nacimiento de Catherine, la primera de sus hermanas. Tres años más tarde, Maud da a luz a su segunda hija y último miembro de la familia Trumbo, Elizabeth.

Uno de los primeros incidentes que supone un cambio sustancial en la vida de Dalton Trumbo, además de los nacimientos de Catherine y Elizabeth, es la conversión religiosa de su madre cuando él cursa cuarto grado en la escuela de Grand Junction. Abandonando voluntariamente su antigua fe, Maud Trumbo abraza la doctrina de la “Christian Science” –Ciencia Cristiana-, una pequeña secta que ni siquiera goza de reconocimiento como fe religiosa en Colorado. A principios del siglo XX, ciertos dogmas de la Ciencia Cristiana, como el hermetismo a la hora de facilitar censos con su número de fieles o la prohibición del uso de la medicina moderna, irrumpen en la educación y la vida cotidiana de la familia Trumbo.

A pesar de que su padre nunca llega a abrazar la nueva fe de su mujer, la respeta y educa a sus hijos de acuerdo con sus preceptos. Cada domingo, los cinco miembros de la familia acuden puntualmente a los servicios religiosos de la Ciencia Cristiana.

La llegada de los veteranos de la Gran Guerra (1914-1918) marca la incorporación de Dalton Trumbo al engranaje laboral de Grand Junction. El primero de sus trabajos de adolescencia va a discurrir en la librería de Roy Chapman, un joven veterano de guerra que ha regresado ciego de Francia. El cometido de Dalton en la tienda se centra en ayudar a su lisiado jefe en las

tareas en que no puede valerse por sí mismo, incluida la de acompañar al joven veterano de guerra desde su casa hasta la tienda.

De acuerdo con el biógrafo de Trumbo, Bruce Cook⁹, cada mañana, al llegar a la librería, la primera labor de Dalton consistía en calentar un cazo con agua caliente. En él debía introducir los ojos de cristal de Chapman hasta que alcanzasen la temperatura corporal óptima para poder ser insertados en las cuencas vacías de su jefe sin lastimar la sensible piel de las mismas. Pocos años antes de su muerte, Trumbo confesaba a Bruce Cook su sospecha de que este incidente, que acabó por convertirse para él en algo cotidiano, pudiera haber inspirado de alguna manera la descripción del personaje protagonista de su tercera novela –y, a la postre, único filme como director- *Johnny Got His Gun* (*Johnny cogió su fusil*).

Durante su adolescencia, Trumbo también prueba suerte como repartidor de periódicos. El dinero que gana en esa etapa de su vida–que según él supera al que ingresa su padre- le asegura una independencia económica importante y supone la primera muestra de la obsesión de Dalton Trumbo por el dinero. Según Cook, tanto saturó el primogénito de los Trumbo su jornada laboral, que acabó por caer gravemente enfermo, teniéndose que hacer cargo de sus rutas de reparto su propio padre¹⁰.

Finalmente, los padres de Dalton logran convencerle para que abandone su agotador empleo de repartidor. De esta manera, el joven –que desde su infancia demuestra un afán desmesurado por ocupar el día a día con multitud de tareas- decide emplear su tiempo libre como aprendiz de reportero en el diario vespertino de la ciudad, el *Grand Junction Sentinel*. Su nuevo jefe, Walter Walker, también va a servir a Trumbo de inspiración en su futura obra artística. En Walker se encuentra el germen del personaje de Stanley Brown, director del diario *The Monitor* en su primera novela, *Eclipse*¹¹.

⁹ Cook, B.: *Dalton Trumbo*, Charles Scribner's Sons, New York, 1977, p 37-38.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Como deja claro el listado "Who's who in Shale City" incluido en la reedición de *Eclipse*. Trumbo, D.: *Eclipse*, Mesa County Public Library Foundation, Grand Junction, Colorado, 2005.

Además de por sus enormes aptitudes literarias, si Trumbo destaca por algo en el instituto de Grand Junction es por su gran capacidad para la oratoria. Bajo su capitanía, el equipo de debate del instituto gana durante dos años consecutivos -1923 y 1924- el Western Slope Rhetorical Meet¹². En su último año, Dalton es admitido en la University of Colorado, en la ciudad de Boulder, donde cursa el año académico 1924-1925.

Durante su único año en la universidad, Trumbo vuelve a demostrar una enorme capacidad para saturar sus horas libres con múltiples empleos que, desde su experiencia en el *Grand Junction Sentinel*, van a ser exclusivamente periodísticos o literarios. Así, durante el curso lectivo 1924-1925, Trumbo va a escribir para *Silver and Gold* –el periódico oficial de la universidad-, *Colorado Dodo* –la revista de humor del campus-, *Boulder Daily Camera* –el diario local de Boulder- y el anuario universitario.

A finales de 1924, y por primera vez en su vida, un hecho ajeno a él va a resultar determinante en su futuro inmediato. El día de acción de gracias, George Benge, dueño de la zapatería en que trabaja desde hace años Orus Trumbo, le comunica al padre de Dalton que, con la llegada del nuevo año, no va a precisar más de sus servicios como vendedor. Consciente de que, tras múltiples empleos fallidos, en Grand Junction no queda trabajo para alguien como él, el cabeza de familia decide trasladar a su esposa y sus dos hijas a Los Ángeles, California.

Finalizado el curso en Boulder, Dalton se reúne con los suyos en Los Ángeles con una idea en mente: continuar con su formación universitaria en la University of Southern California. Sin embargo, la realidad con la que se encuentra a su llegada a su nuevo hogar es muy diferente de la que había imaginado. Su padre ha perdido otro trabajo –en este caso, como conductor de camiones para una agencia de la marca de motos *Harley Davidson*- y su estado de salud es tan delicado que es su madre la que mantiene a la familia gracias a su empleo en una oficina de *Pierce-Arrow*¹³.

¹² Cook, B.: Op. Cit., p 40.

¹³ Ibidem, p 51.

La urgencia de ayudar a su madre a sacar adelante la precaria economía doméstica lleva a Trumbo a buscar un empleo en su nueva ciudad. En julio de 1925 pasa a engrosar la plantilla nocturna de la Davis Perfection Bakery, una panadería ubicada en el centro de Los Ángeles. Pese a su intención de hacer de su oficio como panadero algo temporal, Trumbo permanece ocho años trabajando en el horario nocturno de la panadería.

De acuerdo con Cook, durante esos ocho años, la realidad laboral de la Davis Perfection Bakery establece en la mente de Trumbo una división del mundo en “ellos y nosotros”¹⁴, donde “ellos” son los jefes –a los que Trumbo confiesa que tanto sus compañeros como él mismo odiaban profundamente- y “nosotros” la plantilla de trabajadores de la que forma parte.

En diciembre de 1926, Orus Bonham Trumbo muere tras una larga enfermedad, lo que deja a Dalton a cargo de su madre y sus dos hermanas. A pesar de la presión económica –lejos de aumentar, su salario en la panadería disminuye constantemente¹⁵, algo que se agudiza a partir de la depresión de 1929-, Trumbo no abandona la idea de continuar con sus estudios universitarios e incluso llega a matricularse en algunas asignaturas en la University of Southern California.

Con la depresión, Trumbo encuentra en el contrabando de alcohol una fuente de ingresos con la que aumentar su cada vez menor sueldo en la panadería. De sus experiencias como contrabandista va a surgir su artículo “*Bootlegging for Junior*”, que publica *Vanity Fair* en su número de junio de 1932, mientras aún trabaja en la *Davis Perfection Bakery*.

El artículo, el segundo que Trumbo publica fuera de Colorado –el primero, “*An Appeal to George Jean*” apareció en enero de 1931 en *The Film Spectator*-, llama la atención de Frank Crowninshield, director de *Vanity Fair*. Tal es el interés de la revista en Trumbo que, en una de sus visitas a Los Ángeles, Clare Boothe Brokaw –a la postre, Clare Boothe Luce-, directora

¹⁴ Cook, B.: Op. Cit., p 51.

¹⁵ Según el propio Trumbo, en esos ocho años pasó de ganar treinta siete dólares semanales en 1925 a apenas dieciocho dólares por semana en 1933. Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Cinéma n° 158, Juillet-Aout 1971, Paris, 1971, p 90.

asociada de *Vanity Fair*, se entrevista con él proponiéndole que colabore con ellos. La idea de Crowninshield y Brokaw es que Trumbo escriba artículos sobre Hollywood, un tema del que el joven panadero no tiene apenas conocimientos –algo que, por otra parte, no comenta en su entrevista con *Vanity Fair*–.

Pese a la satisfactoria reunión con Clare Boothe Brokaw, Trumbo no vuelve a colaborar con *Vanity Fair*. Sus dos artículos llaman también la atención de Welford Beaton, director de *The Film Spectator*, que le pide que colabore con la revista. La entrevista con Brokaw y la petición de Beaton llevan a Trumbo a interesarse en el mundo del cine, del que adquiere un gran conocimiento en los meses venideros como demuestran sus primeros artículos y críticas cinematográficas. La satisfacción de su nuevo jefe es cada vez mayor, con lo que acaba por proponerle un puesto fijo en *The Hollywood Spectator* –que es como ha pasado a llamarse *The Film Spectator* en 1932– a razón de cincuenta dólares semanales. Sin pensarlo por un momento, Trumbo abandona la Davis Perfection Bakery.

Además de en su talento natural, la fluidez y capacidad literaria con que Trumbo sorprende a Brokaw, Crowninshield y Beaton encuentra su explicación en sus ocho años en la panadería. Lejos de abandonar su prosa, Trumbo escribe seis novelas durante su periodo en la Davis Perfection Bakery –si bien es cierto que cada una supone una modificación de la anterior–. Todas ellas, que se podrían condensar en una sola titulada por su autor *Bleak Street* o *American Sonata*¹⁶, hablan sobre su vida en la panadería.

Los ocho años en la Davis Perfection Bakery también suponen el inicio de la tensión entre Trumbo y su madre. La infelicidad y el estrés motivados por su forzoso trabajo en la panadería acaban por hacer de la bebida algo habitual en la vida de Trumbo. A sus incipientes problemas con el alcohol, hay que añadir su radical oposición a la ideología política republicana de su madre, fuente de no menos disputas domésticas.

¹⁶ Cuyos borradores se encuentran actualmente en los archivos de la Wisconsin Historical Society, Dalton Trumbo Papers, 1905-1962, Boxes 33, 34, 35.

A finales de 1933, Trumbo publica su primera historia corta de ficción en una revista literaria. La publicación de *The Wolcott Case* en el *Internacional Detective Magazine* y su salida de *The Hollywood Spectator*, que quiebra poco después, llevan a Trumbo a centrarse de lleno en la ficción, con la que pretende ganarse la vida además de mantener a su familia.

El trabajo en *The Hollywood Spectator* viene seguido de un corto periodo contratado en calidad de asistente editorial por el Barón Friedrich von Reichenberg, un noble austriaco afincado en Hollywood que prepara una biografía sobre el príncipe de Metternich (1773-1859). De acuerdo con Bruce Cook, Trumbo escribe la biografía de Metternich sin la ayuda del Barón en tan solo seis semanas¹⁷.

Una vez ha finalizado su periplo como asistente editorial, el futuro guionista vuelve a quedar sin empleo, aunque no por mucho tiempo. Frank Daugherty, un antiguo compañero de *The Hollywood Spectator* que trabaja para Warner Brothers, le anima en un encuentro fortuito a que vaya a verle al estudio. Con la ayuda de Daugherty, Trumbo es contratado por el departamento de historias de Warner Brothers con un sueldo de treinta y cinco dólares semanales.

Coincidiendo con su salida de la panadería, Trumbo comienza a escribir una nueva novela ambientada, en este caso, en la ciudad que le vio crecer, Grand Junction. A diferencia de las novelas de la época de la Davis Perfection Bakery, su nuevo proyecto literario es ambicioso y busca una finalidad elevada: ser publicado. Como bien apunta Bruce Cook, a sus casi treinta años de edad, Trumbo busca el reconocimiento que la vida le ha negado hasta ahora¹⁸. Una vez finalizada su nueva novela, que titula *Eclipse*, Trumbo lo ve claro: si quiere publicarla es necesario contratar a alguien que tenga ciertos conocimientos en el mundo empresarial.

¹⁷ Según el propio Cook, el libro, escrito íntegramente por Trumbo pero firmado por el Barón Friedrich von Reichenberg, fue publicado en Inglaterra con el título *Metternich in Love*. Cook, B.: Op. Cit., p 70.

¹⁸ Cook, B.: Op. Cit., p 77.

Su voluntad de trascender, de conseguir ese reconocimiento del que habla Cook, le lleva a ponerse en contacto con Elsie McKeogh, una agente neoyorquina a la que Trumbo contrata en 1934. A finales de ese año, McKeogh comunica a su nuevo cliente la oferta de Lovat Dickson para publicar *Eclipse* en el Reino Unido. Sin pensarlo dos veces, Trumbo le dice a McKeogh que acepte. Tras un largo y duro camino, el tan ansiado reconocimiento está cada vez más cerca.

Además de *Eclipse*, 1935 va a ser un año en el que numerosas historias cortas firmadas por Dalton Trumbo aparezcan en diversas revistas norteamericanas. Las publicaciones de *Darling Bill* en *Saturday Evening Post* el veinte de abril, *Orphan Child* en *Liberty* el siete de septiembre y *Five C's for Fever the Fiver* de nuevo en *Saturday Evening Post* el treinta de noviembre, completan uno de los años más prolíficos de la vida de Trumbo en lo que a publicaciones se refiere.

Pero, sin ninguna duda, va a ser la aparición de *Eclipse* en el Reino Unido la que origine el mayor impacto en Trumbo, que por fin ve factible ganarse la vida con su talento para la ficción.

Dada la importancia de *Eclipse* en el futuro imaginario de una parte muy importante de sus guiones, resulta necesario reparar en ella antes de adentrarnos en la primera etapa de Trumbo como guionista.

II.2. ECLIPSE

Eclipse narra la historia de John Abbott, el hombre más próspero de Shale City, una pequeña ciudad de Colorado que él mismo contribuyó a fundar. Abbott es querido por todos sus conciudadanos, dado su amigable carácter y sus tendencias filantrópicas. Además, el empresario es dueño del Emporium, unos modernos grandes almacenes que gozan de una enorme popularidad. Una mañana, tras veinte años de relación extramatrimonial, su esposa le confiesa que durante todo ese tiempo ha sabido de su infidelidad. Perplejo, Abbott la deja en casa a fin de atender sus obligaciones laborales. En su despacho, el filántropo se reúne en privado con Donna Long, la subdirectora del Emporium, que, además, es su amante. Tras comunicarle que su mujer sabe de su relación adúltera, ella marcha a trabajar profundamente abatida. Esa noche, Donna Long fallece. La sensación de culpa por la muerte de su amante deriva en una grave enfermedad y, durante dos semanas, Abbott se debate entre la vida y la muerte.

Una vez recuperado, el dueño del Emporium intenta rehacer su vida, centrándose en pasar más tiempo con su mujer. Tras un beneficioso viaje alrededor de los Estados Unidos, que le permite comprobar el incesante desarrollo tecnológico de su país en 1928, Abbott regresa a su ciudad trayendo consigo aires de cambio. Auspiciada por el empuje económico de su mecenas, Shale City vive un crecimiento sin precedentes.

Tras la muerte de su amante, la filantropía de Abbott alcanza cotas insospechadas. Dona una auténtica fortuna a la comunidad e invierte enormes cantidades de dinero en la formación universitaria de jóvenes sin recursos. Pero detrás de su filantropía se encuentran tanto su afán por superar la culpa que le atormenta a causa del posible suicidio de Donna Long como la egoísta búsqueda del clamor popular. Así, cuando una de sus labores por el bien de la comunidad no es lo suficientemente reconocida, Abbott se enfada y trata por todos los medios de subrayar su carácter desprendido hasta conseguir la adulación de los suyos.

El día en que se inaugura la primera piscina municipal de la ciudad, financiada con el dinero de Abbott –y que, por consiguiente, lleva su nombre–,

su esposa le comunica que ha decidido abandonarle. Meses después, ella muere.

El crack de 1929, y la soledad que sigue al abandono de las dos mujeres que han significado algo en su vida, marcan el inicio del declive económico y personal de Abbott. Los elogios de sus conciudadanos dan paso a incesantes cuchicheos y rumores sobre la infidelidad que ha desencadenado el abandono de su mujer. El que fuese el paradigma de la moral en Shale City pasa a ser, de la noche a la mañana, alguien depravado, decadente e inmoral.

A pesar de ello, Abbott sigue ayudando económicamente a todas las familias que acuden a él en momentos de crisis. Aquellos que se benefician de sus préstamos desinteresados son los mismos que le critican a sus espaldas y se encargan de poner a la opinión pública en su contra.

A medida que la depresión se torna más grave, Abbott se arruina más y más, con lo que se ve obligado a acabar con la mayoría de sus gestos filantrópicos. Víctima de chantajes y traiciones de sus más allegados, Abbott roza la bancarrota, hasta tal punto que ha de cerrar parte del Emporium, el único negocio que conserva además del banco de la ciudad.

Cuando el banco es investigado por agentes fiscales del gobierno, las habladurías alcanzan su cenit. Abbott no solamente es visto como alguien inmoral –una opinión que se generaliza cuando se divulga su amistad con Stumpy Telsa, la madame del burdel de la ciudad-, sino como un estafador fiscal.

Completamente abatido, el magnate se encierra en el Emporium poco antes de que el edificio sea pasto de las llamas. Al ver cómo arden los grandes almacenes, Shale City se echa a la calle. Desconocedores de que el dueño del inmueble está dentro, se divulga la teoría de que Abbott ha provocado el incendio para cobrar el dinero del seguro y huir con él de la ciudad. La indignación popular lleva a aquellos que tanto quisieron al otrora paradigma de la virtud cívica de Shale City a buscarle por las calles con la intención de lincharle públicamente.

A pesar de la búsqueda, nadie encuentra jamás a Abbott. Lo último que se sabe de él es por boca de Phil Haley, el encargado del Emporium, que asegura haberle oído gritar desde el interior de la tienda mientras ardía.

Dándole por muerto, se decide leer su testamento, completamente inservible dado que Abbott se ha arruinado desde que lo redactara. Sin embargo, su sobrino y albacea encuentra entre los papeles de su tío su última voluntad: cambiar el nombre de la piscina municipal. El nombre que exige para ella es el de la única persona que no le ha fallado en la adversidad: Maria “Stumpy” Telsa, la madame del burdel de Shale City.

En *Eclipse*, Trumbo va a sentar algunas de las bases temáticas y argumentales que le acompañarán a lo largo de su carrera como escritor y guionista. Su primera novela es el mayor exponente de la obsesión de su autor por la trascendencia personal.

Más allá de ser una simple venganza hacia la comunidad que dio la espalda a su padre y le obligó a abandonar la ciudad –poniendo fin a los estudios universitarios de su hijo Dalton en Colorado-, *Eclipse* ha de verse como la deliberada construcción de un universo creativo que no busca sino la trascendencia personal de su autor. Las alusiones a su infancia y adolescencia en Grand Junction son tan obvias que, uno de los pasatiempos favoritos de la ciudad que le vio crecer tras la publicación de la novela, consistía en releerla constantemente a fin de averiguar la identidad que se escondía detrás de cada personaje.

Curiosamente, pese a que el más reconocible sea el propio Abbott –para el que Trumbo se “inspiró” en W.J. Moyer-, el paralelismo entre la situación del magnate y la de su propio padre es evidente. De acuerdo con Trumbo:

*“Mr. Moyer, creo, me sirvió en la novela, de alguna manera, como sustituto de mi padre y el trato que recibió en Grand Junction”*¹⁹.

De hecho, la mayor brillantez del personaje de Abbott radica en que no es un héroe en el sentido en que lo será, por ejemplo, Espartaco en **Spartacus** (**Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960). Trumbo dota al protagonista de *Eclipse* de

¹⁹ Cook, B.: Op. Cit., p 84.

innumerables connotaciones negativas –como su carácter adúltero- que hacen de él un ser, en ocasiones, patético.

Es en la contraposición con “ellos” –recordemos la división del mundo en “ellos y nosotros” que Cook mencionaba al hablar de los años de Trumbo en la panadería- donde descubrimos los rasgos más positivos de Abbott. Son las continuas traiciones, humillaciones y críticas de los ciudadanos de Shale City los que llevan al lector a reparar en las bondades del protagonista de la novela.

A pesar de lo anterior, la polarización del mundo en dos grupos –“ellos y nosotros”- en *Eclipse* presenta una novedad con respecto a la división en dos estratos sociales –los poderosos y la clase oprimida- que va a ser habitual en la obra de Trumbo como guionista. En este caso, la división no viene motivada ni por elementos sociales ni por el poder económico. De hecho, en el “nosotros” se va a encontrar el personaje más rico de la ciudad y en el “ellos” gran parte de la población más humilde de Shale City.

Por tanto, en *Eclipse* la polarización va a obedecer a otro criterio: el criterio moral. Mientras que “nosotros” es un grupo de moral elevada, generoso tolerante y con conciencia social, “ellos” se corresponde justo con lo opuesto: la ambición, la traición, la intolerancia y la naturaleza destructora e inmoral.

En cualquier caso, Abbott no se va a encontrar del todo solo en el “nosotros”, que va a surgir inevitable y sistemáticamente de la lucha con “ellos”. Otro de los pocos habitantes de Shale City a los que Trumbo va a dotar de dignidad es a la madame Stumpy Telsa. En su caso, la ausencia de pronunciamiento público en defensa de Abbott surge del deseo de no complicar más la situación de su amigo y asesor financiero. Telsa es consciente de que su apoyo público al dueño del Emporium no podría sino perjudicarlo, con lo que la única manera de demostrarle su afecto es tratando de hacerle levantar la cabeza con orgullo en sus horas más bajas. Como se comentará detenidamente en el análisis de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971)**, detrás del personaje de Stumpy Telsa –también presente en la novela antibelicista de Trumbo- subyacen una serie de ideas

que no se desarrollarán completamente hasta la tercera novela del guionista nacido en Montrose.

El otro personaje para el que Trumbo reserva un mínimo de integridad es el de Hermann Vogel. El profesor de historia sintetiza la ideología política de Trumbo a lo largo de su vida. En Vogel encontramos al Trumbo más crítico con el sistema político norteamericano y que clama por la desobediencia civil y el levantamiento social. El autor de *Eclipse* habla por boca de su personaje en momentos como el siguiente:

“Nuestros auto-designados líderes se zambulleron de cabeza en una letrina y, lo que es peor, nos forzaron a revolcarnos allí con ellos.

¿Y qué le sucedió a aquel que se atrevió a cuestionarles? ¿Qué pasaba si un hombre decía ‘pongo en duda esta prosperidad’ o ‘pongo en duda esta moralidad’ o ‘pongo en duda esta iglesia’ o ‘pongo en duda este gobierno’? Era perseguido hasta la muerte por ellos. Era empalado en una cruz, y todos los babeantes sensualistas a los que podían reunir le arrojaban lanzas. Bien... nos han enseñado una lección. Nos han dado una gran demostración histórica sobre el hecho de que un hombre no puede creer en nada con todo su corazón y toda su alma sin convertirse en un fanático intolerable y, por tanto, en una amenaza para sus conciudadanos”²⁰.

En el prólogo de la reedición de *Eclipse*, Nikola, la hija mayor de Trumbo, comenta que, en la novela, puede reconocer a su padre tanto en el personaje de Abbott como en el de Vogel. Aunque en Abbott encontremos la conciencia social y la voluntad por trascender de Trumbo, una profunda reflexión sobre el personaje protagonista de la novela nos lleva inevitablemente a la identificación de éste con Orus Bonham Trumbo. La misma reflexión sobre el personaje de Vogel únicamente nos conduce a Dalton²¹.

Y eso a pesar de que Trumbo se reserve un pseudónimo en el Shale City en que se desarrolla la acción de *Eclipse*. De esta manera, el cuarto

²⁰ Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p 204.

²¹ Pese a que, al igual que Abbott, Vogel estuviese inspirado en un habitante real de Grand Junction, el profesor de historia Hydle, de acuerdo con “Who’s who in Shale City?”, en: Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p XII.

capítulo del tercer y último libro de *Eclipse* supone la muestra definitiva de la obsesión por la trascendencia personal de Trumbo. Aunque aporta muy poco a la trama argumental de la novela, el autor dedica un capítulo entero al personaje del joven Freddy Kilner, el reportero aprendiz de *The Monitor*, al que nos presenta como un muchacho que “*estaba asentando las bases de lo que confiadamente esperaba que fuese una brillante carrera literaria*”²².

²² Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p 162.

III. ETAPAS DE CREACIÓN EN LA OBRA CINEMATOGRAFICA DE DALTON TRUMBO

III.1. PRIMERA ETAPA: DE LAS *B PICTURES* AL RECONOCIMIENTO DE LA INDUSTRIA (1936-1947)

III.1.1. Los inicios en Warner Brothers

Además de con la publicación de su primera novela y tres historias cortas, 1935 finaliza con la contratación de Dalton Trumbo como “junior writer” en Warner Brothers, abandonando así el departamento de historias para entrar de lleno en la nómina de guionistas. Pese a que el sueldo aún es bajo –cien dólares semanales-, el contrato de siete años que le propone Warner Brothers es renovable cada seis meses, con lo que la posibilidad de aumentarlo en un breve espacio de tiempo anima enormemente a Trumbo.

Como todos los guionistas primerizos, el recién incorporado es asignado a la “B Unit” o unidad de películas de serie B. El cometido de los guionistas de la unidad B no es otro que el de la confección de guiones inspirados o basados en películas A –de mayor presupuesto económico- que hayan tenido éxito en los últimos años. Así, los dos primeros –y a la postre, únicos- trabajos de Trumbo para Warner Brothers van a ser sendas adaptaciones de bajo presupuesto de éxitos recientes del estudio.

Dado el tipo de películas en las que va a trabajar Trumbo durante sus primeros años como guionista, resulta poco pertinente tratar de buscar en ellas rasgos distintivos que puedan estar presentes en su obra posterior. No ha de perderse de vista que, en sus años de serie B, la mayor parte de los trabajos del guionista serán *remakes* de éxitos A, adaptaciones de obras teatrales o guiones basados en historias cortas. Es cierto que Trumbo va a insertar, en la medida de lo posible, discursos de corte social y otros elementos personales perfectamente reconocibles, pero no es menos cierto que siempre estarán sujetos al azar, a personajes que posibiliten dichos discursos y a historias que sean propicias para tratar los temas que obsesionan al guionista.

Además, Trumbo no siempre va a trabajar solo. En numerosos casos, el guión de una película va a pasar por varias manos hasta obtener el visto bueno del estudio, con lo que la autoría de las líneas de diálogo y las modificaciones no siempre va a estar del todo clara.

El primer filme en el que va a aparecer el nombre de Dalton Trumbo en pantalla es **Road Gang (Intriga infame**, Louis King, 1936), una adaptación de **I Am a Fugitive from a Chain Gang (Soy un fugitivo**, Mervyn LeRoy, 1932) que supone su primera colaboración con el director Louis King²³. No obstante, el contenido político del filme, así como el hecho de que Trumbo sea el único guionista acreditado en el mismo, hacen del primer guión de Trumbo una notable excepción de lo que será la tónica general en sus años como guionista de serie B.

Road Gang –al igual que futuros guiones de Trumbo como **The Boss (El cacique**, Byron Haskin, 1956) o **Terror in a Texas Town (Terror en una ciudad de Texas**, Joseph H. Lewis, 1958)- supone una brillante, aunque predecible, crítica a un sistema corrupto que lleva a una serie de individuos oprimidos a levantarse contra él. La polarización del mundo entre “ellos” y “nosotros” es evidente y, a diferencia de lo sucedido en *Eclipse*, se centra por primera vez en la división social entre los poderosos y la clase oprimida.

Road Gang narra la historia de Jim Larrabie (Donald Woods), un joven periodista que publica un artículo crítico con el poderoso político J.W. Metcalfe (Joseph King). Dado que uno de sus hombres es el padrastro de la novia de Jim, y a fin de evitar futuras críticas hacia su persona, Metcalfe ofrece al joven periodista un puesto en el gabinete de publicidad de su campaña política. Al declinar la oferta, Jim sentencia su destino: la familia de su novia le prohíbe seguir viéndole y un policía corrupto le detiene en su camino a Chicago acusándole de robo. En ambos casos, resulta evidente que Metcalfe se encuentra tras la desafortunada suerte del joven.

Poco después de ser encarcelado, Jim se ve implicado en una fuga carcelaria en la que muere un policía, lo que agrava su situación cuando vuelve

²³ La segunda, y última, será **That Man's Here Again** (Louis King, 1937), en la que Trumbo colabora como dialoguista. Sin embargo, dada su repentina marcha de Warner Brothers, el guionista nacido en Montrose no va a aparecer en los créditos del filme.

a ser capturado. Jim es condenado a cinco años de prisión y relegado a unas condiciones infrahumanas en una cuadrilla itinerante de trabajos forzados como peón de carretera –de ahí el título **Road Gang**-. Lejos de resignarse a su suerte, el joven periodista va a tratar de combatir el sistema del que es víctima valiéndose de un artículo destinado a aparecer en alguno de los periódicos en los que tiene contactos. Pero, como cabía esperar, el sistema penitenciario frustra el intento de Jim cuando su artículo es confiscado por uno de los guardias de la prisión.

Mientras su novia trata de hacer justicia y poner fin a su encarcelamiento, Jim es enviado a una mina donde los oficiales penitenciarios –que se han puesto aún más en su contra después del artículo en que les acusa de torturas físicas y malos tratos- van a tratar de acabar con su vida a fin de evitar que haga pública su historia.

La llegada a prisión del director del *Chicago Sun*, que acude acompañado del fiscal del distrito en pos de interceder a favor de Jim, pone fin a su condena relegando a Metcalfe a una derrota política segura.

Sin perder de vista la naturaleza de **Road Gang** –que es una adaptación de serie B de una película de éxito asignada a Trumbo por el estudio-, no han de pasarse por alto una serie de elementos interesantes que el guionista introduce en el filme. En primer lugar, tal y como señala Peter Hanson en su estudio sobre la filmografía de Trumbo²⁴, la explícita identificación entre el personaje de J.W. Metcalfe y el célebre senador de Louisiana Huey Long²⁵.

En segundo lugar, la ya citada polarización del mundo en dos estratos bien diferenciados –“ellos y nosotros”- que, por primera vez, aludirán a una separación de la sociedad en individuos poderosos y oprimidos.

La anterior valoración nos lleva al sorprendente tratamiento del personaje colectivo en que el guionista convierte a los convictos y que va a adelantar en más de una década la concepción que Trumbo adquiere sobre la privación de libertad y el sistema penitenciario a raíz de su estancia de diez

²⁴ Hanson, P.: *Dalton Trumbo, Hollywood Rebel. A critical survey and filmography*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina and London, 2001, p 16.

²⁵ Al que también aludirá el director Robert Rossen, compañero de Trumbo en el Partido Comunista norteamericano durante un tiempo, en su película **All the King's Men** (El político, Robert Rossen, 1949).

meses en la prisión de Ashland, Kentucky. Como acertadamente señalan Paul Buhle y Dave Wagner en su sinopsis de **Road Gang**, “*los convictos más duros resultan ser sorprendentemente generosos entre sí, rebelándose conjuntamente contra las injusticias*”²⁶. De esta manera, la cárcel del primer guión cinematográfico de Trumbo se convierte en una metáfora de la Davis Perfection Bakery en la que, tal y como señalaba Bruce Cook, el guionista adquirió su concepción polarizada del mundo a partir de determinadas luchas entre los trabajadores y los jefes.

Como ya se ha indicado, es cierto que dicha metáfora jamás habría sido posible de no contar el argumento original con una trama carcelaria. Lo significativo, no obstante, es el tratamiento de los presos por el que opta Trumbo, que podría haber retratado a los convictos como un conjunto caótico de asesinos inhumanos exentos de la idea de pertenencia a un grupo social concreto.

Por último, cabe destacar la ausencia de una llamada a la desobediencia civil en el guión. El personaje de Jim se valdrá en todo momento de las vías y los medios que el sistema ha puesto a su alcance para tratar de acabar con la injusticia que dicho sistema ha propiciado. Así, el joven periodista escribirá artículos y asumirá determinadas injusticias sociales sin cuestionar el sistema. Incluso en la fuga carcelaria en la que se ve implicado, Jim no tiene nada que ver. Pese a que es consciente de que su condena es fruto de un sistema corrupto e injusto, no hace nada por enfrentarse a él fuera de las normas de comportamiento que éste ha trazado. Una diferencia notable con respecto a la resolución de romper el sistema a partir de la desobediencia consciente y voluntaria de sus normas que va a tener el futuro héroe arquetípico de Trumbo –sirvan como ejemplo las fugas carcelarias protagonizadas por Ari Ben Canaan en **Exodus (Éxodo)**, Otto Preminger, 1960), Jack Burns en **Lonely Are the Brave (Los valientes andan solos)**, David Miller, 1962) o Papillon en **Papillon (Id.)**, Franklin J. Schaffner, 1973)-.

Por consiguiente, si algo deja claro el planteamiento expuesto por su guionista en **Road Gang**, es la evidencia de que la idea de la necesidad de la

²⁶ Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Palgrave MacMillan, New York, 2003, p 186.

desobediencia civil en pos de acabar con un sistema injusto no está aún del todo presente en Trumbo.

Love Begins at Twenty (Frank McDonald, 1936), la segunda película firmada por Trumbo –junto con el también guionista Tom Reed- en Warner Brothers es otra adaptación, en este caso de una obra teatral de 1929 escrita por Martin Flavin y titulada *Broken Dishes*. La película de McDonald va a ser la segunda versión cinematográfica de la obra de Flavin, que ya fue llevada a la pantalla por Warner Brothers en 1931 con el título **Too Young to Marry** (Mervyn LeRoy, 1931). El segundo guión de la carrera de Trumbo es el primer ejemplo de historia en la que apenas podemos encontrar rastro alguno de la ideología de su guionista, que se centra en una adaptación fidedigna de la comedia de enredo original. La historia gira en torno a un marido que vive bajo la presión de su mujer –que le recuerda constantemente que se tenía que haber casado con su otro pretendiente- y su jefe. Sin embargo, la posible tensión entre el poderoso y el subordinado no se llega a plantear y todo queda en una ligera “*comedia doméstica*” –como acertadamente la califican Buhle y Wagner²⁷ - cuya principal brillantez reside en los ágiles diálogos y las cómicas situaciones que en ella se plantean.

²⁷ Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 133.

III.1.2. La breve estancia en Columbia

En septiembre de 1936, Warner Brothers solicita a Trumbo que cause baja en el sindicato Screen Writers Guild, al que se ha afiliado al iniciar su trabajo como guionista. La idea del estudio es que Trumbo se afilie al sindicato rival, el Screen Playwrights, de ideología conservadora y surgido ese mismo año como consecuencia de la escisión provocada por la disputa entre John Howard Lawson, presidente del Screen Writers Guild, y un grupo encabezado por Rupert Hughes y James K. McGinness –futuros fundadores del Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals que abanderó la defensa de la lista negra instigada por el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC)-.

El motivo del enfrentamiento entre Lawson y el tándem Hughes-McGinness tenía su origen en la petición formal del primero, ante el House Patents Committee en abril de ese año, de una legislación que asegurase a los guionistas de Hollywood un mayor control sobre su material.

La exigencia de Lawson no fue acogida con buenos ojos por los estudios, de ahí la preferencia de estos por guionistas que no estuviesen afiliados al Screen Writers Guild. El Screen Playwrights, por el contrario, se manifestaba fiel a la industria, con lo que la petición de Warner Brothers a Trumbo y otros guionistas del Screen Writers Guild en septiembre de 1936 se explica por sí misma: se trataba de una purga de posibles elementos díscolos que pudieran afectar en alguna medida al estudio. Dicha lista negra, la primera vivida por Trumbo en su carrera como guionista, supuso la estigmatización de por vida del guionista en Warner Brothers:

“Dejé Warner Brothers y jamás he regresado en estos treinta años y pico. Nunca me han permitido llamar a su puerta, algo que yo tampoco he querido hacer”²⁸.

En cualquier caso, la marcha de Warner Brothers no solo redundó en el aplauso de sus compañeros sindicales, sino que en un sustancial beneficio

²⁸ En Cook, B.: Op. Cit., p 94.

económico. Inmediatamente después de abandonar su anterior estudio, Trumbo recibe la llamada de Columbia, con la que firma un contrato como guionista con un sueldo de doscientos cincuenta dólares semanales el mismo mes en que se publica su segunda novela, la sátira política *Washington Jitters*.

Muy poco tiempo después de su incorporación a Columbia, se estrena **Tugboat Princess** (David Selman, 1936), por la que Trumbo recibe el crédito de coautor de la historia original en que se basa el guión. Su primer crédito como guionista propiamente dicho en su nuevo estudio surge de la colaboración con Liam O' Flaherty y Jerome Chodorov y lleva por título **The Devil's Playground** (**La sirena del puerto**, Erle C. Kenton, 1937). Al igual que sucediese en sus dos trabajos para Warner Brothers, el primer guión de Trumbo en Columbia es un *remake* de serie B de un anterior éxito del estudio, en este caso, **Submarine** (Frank Capra, 1928)²⁹.

Sin embargo, y a diferencia de lo sucedido en Warner Brothers, donde las temáticas de las adaptaciones –al menos en el caso de **Road Gang**- podían estimular artísticamente a Trumbo, los argumentos de los dos trabajos que firma para Columbia no poseen ningún elemento que pudiese despertar el interés creativo del guionista. Ni siquiera el de **Tugboat Princess**, cuya trama se debe, en parte, a su ingenio. Ésta cuenta la historia de dos marineros enfrentados entre sí a los que un cúmulo de desgracias –la enfermedad de la hija adoptiva de uno y la tragedia naval de la que el primero salva al segundo- acaban por forjar una amistad que a priori resultaba imposible. La ausencia de contenidos ideológicos, políticos o autobiográficos es total, con lo que el único interés del filme es su contribución a la hora de aumentar la destreza profesional de Trumbo. No hay que olvidar que gracias a encargos como los que tuvo que realizar durante sus primeros años de trabajo, Trumbo pudo llegar a sobrevivir en el ingrato mercado negro al que fue relegado tras ser condenado por desacato al Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC).

The Devil's Playground narra la historia de un triángulo amoroso formado por dos miembros de la marina que se enamoran de la misma joven.

²⁹ Del que Columbia ya había hecho un primer *remake* en 1931 titulado **Fifty Fathoms Deep** (Roy William Hill, 1931).

Al igual que en el caso de **Tugboat Princess**, **The Devil's Playground** ha de verse como un encargo del estudio en el que Trumbo no tenía capacidad para tomar decisiones creativas o artísticas. En una entrevista inédita con el escritor David Chandler, Trumbo se refería a algunos de sus primeros guiones en los siguientes términos:

*“Las películas que hice fueron **Sorority House**, **Career**, y **Wrong Way Corrigan** [nombre del protagonista de **The Flying Irishman**], y **Five Came Back**, que hice en colaboración con otros... y **Submarine** [título con el que también se conoce **The Devil's Playground**]... ya sabes, películas terribles”³⁰.*

³⁰ Chandler, D.: *Interview with Dalton Trumbo*, August, 2, 1960, Inédito.

III.1.3. La primera etapa en MGM

El breve periodo que Trumbo pasa como guionista en Metro Goldwin Mayer en 1937 va a venir fuertemente condicionado por el inicio de su relación sentimental con Cleo Fincher, con la que va a contraer matrimonio el trece de marzo de 1938.

La ingente cantidad de tiempo que Trumbo dedica, primero a cortejar y más tarde a salir con Cleo, explica a la perfección por qué alguien tan activo como él no obtuvo ni un solo crédito en pantalla en casi un año de trabajo.

A pesar de lo anterior, la ausencia de créditos no implica una falta total de trabajo. A lo largo de su primera etapa en MGM, en la que el guionista pasa a cobrar trescientos cincuenta dólares semanales, Trumbo va a intervenir en los guiones de tres películas: **Thoroughbreds Don't Cry** (Alfred E. Green, 1937), **Everybody Sing** (Edwin L. Marin, 1938) y **Paradise for Three** (Edward Buzzell, 1938).

Como se ha mencionado, a pesar de sus contribuciones, el guionista no obtiene crédito en ninguno de los tres casos anteriores. El motivo es que su trabajo va a centrarse en “pulir” dichos guiones –una labor que Trumbo va a perfeccionar durante la época de la lista negra hasta tal punto que llegará a convertirse en el “doctor”, por utilizar la nomenclatura que él mismo empleaba, de decenas de guiones que están a solo días de ser rodados-, o realizar en los mismos reescrituras o labores de asesoramiento de mayor o menor urgencia.

De acuerdo con Bruce Cook, va a ser el productor Sam Zimbalist, amigo personal de Trumbo que había estado cubriendo sus continuas ausencias en el estudio durante su noviazgo con Cleo, quien le comunique su despido de MGM poco después de las navidades de 1937. En el momento de su despido, Trumbo está trabajando para Zimbalist en un proyecto titulado *Two in the Snow*³¹.

³¹ Proyecto que el estudio abandonaría tras la marcha de Trumbo. Trumbo, D y Manfull, H. (Ed.): *Additional Dialogue. Letters of Dalton Trumbo 1942-1962*, M. Evans and Company, Inc., New York, 1970, p 23.

A fin de poder mantener el elevado nivel de vida al que se ha acostumbrado en los últimos años, y mientras consigue un nuevo contrato con otro estudio, Trumbo se centra en tratar de vender alguna historia original que pueda servir como base de un futuro guión a un estudio. Irónicamente, logra vender *Broadway Cavalier*, una de sus historias cortas, a Warner Brothers valiéndose de su amistad con Frank Daugherty, que sigue trabajando en el estudio. En *Broadway Cavalier* se encuentra el germen de **The Kid from Kokomo** (Lewis Seiler, 1939), que va a convertirse en la última película de Warner Brothers en que figure el nombre de Dalton Trumbo hasta el estreno de **Executive Action (Acción ejecutiva)**, David Miller, 1973).

A pesar de tratarse de un filme basado en una historia original de Trumbo, **The Kid from Kokomo** no presenta ningún elemento discursivo característico de la obra madura del guionista. Llegados a este punto, conviene señalar que, en la mayoría de los casos, los argumentos originales de Trumbo eran vistos por él mismo como obras mediocres destinadas a un único fin: ingresar dinero. Por lo general, el guionista se dedicaba a los argumentos originales únicamente cuando su situación económica era acuciante. En una carta a Nelson Algren, novelista y amigo personal de Trumbo, el guionista se refería a los argumentos originales de la siguiente manera:

“Me siento obligado a advertirte que una historia original, concebida para ser vendida en el mercado local, entraña una combinación de prosa y construcción y sentimentalismo y vulgaridad que me consterna incluso a mí, que estoy acostumbrado a ello, y que te consternaría aún más a ti. La única cosa que posibilita que un escritor que se respete a sí mismo se empeñe en semejante tarea es que la historia nunca se publica, y únicamente es leída por Hollywood. Una buena regla, que siempre he seguido en la venta de dicho material, es no dejarte engatusar jamás para adaptar el material para la pantalla, porque dichas historias no están destinadas realmente a hacer películas, sino a venderlas”³².

³² Carta de Dalton Trumbo a Nelson Algren incluida en Trumbo, D y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 214.

Por tanto, resulta inútil tratar de buscar en historias como la pugilística *Broadway Cavalier* –que dio lugar a **The Kid from Kokomo**- elementos ideológicos o autobiográficos por el mero hecho de tratarse de una historia original ideada por Trumbo. En este caso, la propia película demuestra la opción de su escritor por la viabilidad comercial –recordemos que la escribe tras ser despedido por MGM- en detrimento de cualquier atisbo de discurso ideológico o trascendental.

III.1.4. Los años en RKO

III.1.4.1. La importancia de *A Man To Remember*

Un mes después de contraer matrimonio con Cleo, Trumbo firma un nuevo contrato cinematográfico, en este caso con RKO. Al igual que en Warner Brothers, Columbia y MGM, Trumbo va a ser destinado a la unidad de filmes de serie B.

Pese a ser su segundo trabajo para RKO –el primero es el romántico filme de enredo con crimen incluido **Fugitives for a Night** (Leslie Goodwins, 1938)-, **A Man to Remember** (Garson Kanin, 1938) va a ser el primer guión cinematográfico del que Trumbo se sienta orgulloso:

*“1938 fue un año excepcional, probablemente el mejor año de mi vida. Todo seguido, me casé con una chica [...]; concebimos una espléndida niña llamada Nicola [sic]; escribí una bella novela, Johnny Got His Gun; y un bello filme, **A Man to Remember**, que marcó el debut –como director- de Garson Kanin”³³.*

A Man to Remember es una adaptación de *Failure*, un relato de Katherine Haviland-Taylor publicado por American Magazine en noviembre de 1932 y que ya había sido utilizado por RKO como base para **One Man's Journey** (John S. Robertson, 1933). Sin embargo, y como bien apunta Bruce Cook, Trumbo dota a su adaptación del relato de Haviland-Taylor de unos elementos que no buscan sino reclamar su autoría en el guión del filme. El primero, y más evidente, el cambio de nombre del protagonista, que pasa a llamarse de la misma manera que el personaje principal de *Eclipse*, John Abbott.

El segundo, también señalado por Cook, la familiaridad de la atmósfera que se respira en la pequeña ciudad de Wesport, que nos hace pensar en un sobrenombre del Shale City de *Eclipse*.

³³ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 92.

El primer filme dirigido por Garson Kanin arranca con el entierro del doctor John Abbott, al que asiste casi la totalidad de la población de la pequeña ciudad de Westport. La acción pasa de las calles de la ciudad a la lectura del testamento del difunto. En ella están presentes los tres hombres más notables de la comunidad: Homer Ramsey (Harlan Briggs), dueño de los grandes almacenes de la ciudad, Jode Harkness (Frank M. Thomas), propietario del diario de Westport y George Skyes (Gravine Bates), fundador del hospital. Los momentos previos a la lectura del testamento dan paso a una serie de recuerdos que van a servir al guionista para presentar al hombre que, de acuerdo con el título del filme, está destinado a ser recordado por sus conciudadanos.

Los flashbacks de los que se vale Trumbo para contar la historia del doctor John Abbott (Edward Ellis) van a permitir al espectador seguir al protagonista del filme desde su llegada a Westport hasta su anunciada muerte.

Procedente de Chicago, la primera acción de Abbott al llegar junto a su hijo Dick (Dickie Jones) a la ciudad que le vio nacer, es pedir un préstamo a su antiguo rival en el instituto, George Skyes, para comenzar cuanto antes a ejercer su profesión en Westport. El primer trabajo de Abbott que nos muestra Trumbo es el parto de una niña que acabará siendo adoptada por el médico. Su padre, un humilde campesino que no tiene con qué pagar al médico, le ofrece patatas a cambio de sus servicios.

La aceptación del trueque como medio de pago del parto no es lo más significativo de la secuencia, sino la equiparación de Abbott con la clase baja al confesar al granjero que su mujer murió de la misma manera que acaba de morir la de éste: cuando daba a luz a su único hijo. De esta forma, Trumbo ubica a Abbott en uno de los dos grupos destinados a enfrentarse en el filme, estableciendo así la misma polarización del mundo que encontrásemos en *Eclipse* y **Road Gang**.

Las siguientes secuencias van a dejar claro quiénes se encuentran en el grupo de “ellos”. Exigiendo el mismo trato que los trabajadores sin recursos que pagan al médico con rudimentarios trueques, Homer Ramsey –el poderoso dueño de los grandes almacenes de Westport- pide –y consigue- una reducción en el importe de sus facturas médicas. Poco tiempo después, Abbott se reúne con la junta de la ciudad y suplica al conjunto de habitantes más ricos y

poderosos de Westport que colaboren económicamente en la fundación de un hospital. La petición del médico es rechazada, poniendo Trumbo definitivamente de manifiesto los nombres y apellidos de aquellos que conforman el grupo antagónico al personificado por Abbott.

El nexo de unión entre el grupo de los poderosos y el de los oprimidos va a ser el hijo de Skyes que, accidentalmente, dispara a Jean (Anne Shirley), la ya adulta hija adoptiva de Abbott, mientras la corteja. Consciente del escándalo que supondría para Skyes la divulgación de la noticia, Abbott le propone un trato: si financia el hospital que tanta falta hace a la comunidad, ni él ni Jean harán público el incidente. Skyes acepta, pero se asegura de que Abbott no pueda ejercer la medicina en su centro al exigir a sus trabajadores un mínimo de veinte años de experiencia médica.

Resignándose a su suerte, Abbott continúa volcado en sus pacientes hasta que descubre un brote epidémico que amenaza con poner en peligro a Westport. Inmediatamente, comunica a la junta de la ciudad –integrada por sus miembros más poderosos- la necesidad de una acción inmediata. Lejos de seguir los consejos de Abbott, la junta desoye negligentemente sus consejos y decide no intervenir, dada la ausencia de pruebas que corroboren el caso presentado por el médico. A pesar de la oposición de los líderes políticos y económicos de Westport, Abbott decide actuar y suministra por su cuenta y riesgo una medicina preventiva entre tantos hogares como le es posible. Al llegar a oídos de la asociación médica del condado que Abbott está tratando a pacientes de otros médicos, se suspende su licencia hasta que aparecen los primeros casos que confirman la epidemia anunciada por el médico. De esta manera, Abbott vuelve a obtener la licencia para ejercer su profesión y frena el brote letal salvando la vida de miles de personas.

En señal de reconocimiento, una multitud de ciudadanos se congrega a las puertas de su casa entregándole una carta de agradecimiento firmada por cuatro mil vecinos de Westport. La secuencia, que es sin lugar a dudas la más emotiva del filme, es una traslación literal de uno de los capítulos más notables de la primera novela de Trumbo, en la que la ciudadanía de Shale City entrega

la misma carta de agradecimiento al filántropo John Abbott tras inaugurar la primera piscina municipal de la ciudad³⁴.

De igual manera, la apertura del sobre en que Abbott ha dejado los tres mil dólares que, mediada la película, le diera el padre biológico de Jane, y con la que finaliza el filme, supone una nueva alusión a la primera novela de Trumbo, que concluye con la apertura del testamento de Abbott y la lectura de su última voluntad. En el caso de **A Man to Remember**, el dinero con el que John Abbott salda las deudas que ha contraído a lo largo de su vida –y que han venido motivadas por su generosa praxis médica- se convierte en la muestra definitiva de la victoria moral del médico sobre aquellos que tanto se han empeñado en ser sus enemigos en vida.

A Man to Remember destaca por ser el primer filme firmado por Trumbo en el que encontramos una serie de elementos de gran importancia de cara a nuestro estudio:

1) La exaltación de la idea de comunidad. Como acertadamente señalan Paul Buhle y Dave Wagner, el protagonista de **A Man to Remember** es alguien “*que pone los intereses de la comunidad por encima de cualquier cosa*”³⁵. En su guión, Trumbo va a identificar esta comunidad con el “*nosotros*” del que hablaba Cook. De hecho, en **A Man to Remember** la dualidad “*ellos/nosotros*” va a dar paso a una polarización de la sociedad en dos clases sociales antagónicas: poderosos y oprimidos. Una polarización que va a resultar de aquí en adelante mucho más pertinente a la hora de hablar de la división del mundo que encontramos en los guiones de Trumbo. Además, por primera vez –en **Road Gang** únicamente se intuía a partir del personaje de J.W. Metcalfe-, Trumbo va a detenerse en un retrato detallado del poder político, cuya única finalidad parece ser frustrar los deseos de la clase oprimida por medio de su sometimiento. Esta idea se corresponde

³⁴ Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p 140.

³⁵ Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted. The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 141.

meridianamente con la definición de poder político que encontramos en el *Manifiesto comunista* de Karl Marx y Friedrich Engels:

*"El poder político en sentido propio es el poder organizado de una clase para someter a otra"*³⁶.

2) La llamada a la desobediencia civil. Por medio del retrato de una clase dominante injusta e inmoral, Trumbo consigue justificar el procedimiento de Abbott como el único correcto posible. Esta justificación alcanza su punto álgido en las imágenes en las que vemos al médico suministrar la medicina preventiva en tantos hogares como le es posible, desobedeciendo con su comportamiento una decisión política clara. De esta manera, Trumbo se vale de su personaje para cuestionar un sistema injusto, concluyendo que la única acción posible frente a normas o leyes manifiestamente disfuncionales es el quebrantamiento de las mismas por medio de la desobediencia. Una desobediencia que Abbott justifica remitiéndose a su conciencia médica, que le impide no actuar ante una posible epidemia de extrema gravedad. El comportamiento que Trumbo otorga a Abbott se corresponde, de manera nada casual, con el propuesto por Henry David Thoreau en su obra *Del deber de la desobediencia civil*:

*"¿Debe rendir el ciudadano su conciencia, siquiera por un momento, o en el grado más mínimo, al legislador? ¿Por qué posee pues, cada hombre, una conciencia? Estimo que debiéramos ser hombres primero y súbditos luego. No es deseable cultivar por la ley un respeto igual al que se acuerda a lo justo. La única obligación que tengo derecho a asumir es la de hacer en todo momento lo que considero propio"*³⁷.

3) La idea de trascendencia. A partir de las deliberadas alusiones a su primera novela, Trumbo va introduciernos de lleno en el

³⁶ Marx, K. y Engels, F.: *Manifiesto comunista*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p 69.

³⁷ Thoreau, H.D.: Op. Cit., p 311.

universo personal que crease en *Eclipse*. Sin embargo, la película no va a funcionar al mismo nivel que la novela al no tratarse de un relato autobiográfico. De hecho, la importancia de **A Man to Remember** se encuentra precisamente ahí. Trumbo va a convertir su segunda película en RKO en el reverso de su primera novela. **A Man to Remember** es la versión utópica de *Eclipse*, en la que un hombre idealista, moral y justo acaba logrando el amor y el reconocimiento de sus conciudadanos. Precisamente por lo anterior, resulta tan significativa la decisión de Trumbo de modificar el nombre del protagonista pero no el de la ciudad en que se desarrolla la acción. El nombre John Abbott supone una llamada de atención autoral. Con él Trumbo evidencia brillantemente su presencia en el relato. De igual manera, la decisión de no situar la acción en Shale City resulta absolutamente reveladora. En Shale City el reconocimiento, el amor y la trascendencia que consigue Abbott en Westport es imposible de lograr, como el autor demostrase en *Eclipse*. Shale City es el ejemplo claro de una sociedad anclada en el pasado, de un pueblo sumiso, de una ciudadanía amoral y conformista. Westport es justamente lo contrario, pues, a excepción de la elite dominante, está formada por una ciudadanía homogénea, humilde y proletaria. Es en Westport en donde Abbott –pseudónimo que Trumbo va a emplear habitualmente durante la lista negra- encuentra el reconocimiento y la aceptación que Shale City jamás podría darle. Westport es el paradigma utópico de una sociedad pura, solidaria y preparada para un cambio. Un cambio que Trumbo va a buscar –tal y como veremos en el análisis de **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943)- por medio de una acción pacífica, evidenciando que, en esta primera etapa de su carrera, la ideología del guionista se puede enmarcar en lo que Marx y Engels denominasen comunismo crítico utópico, es decir, aquel que pretende lograr sus objetivos por la vía pacífica³⁸.

³⁸ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 79-83.

III.1.4.2. La voluntad de abandonar la serie B

Si 1938 había sido un año excepcional para Trumbo desde el punto de vista cinematográfico, 1939 supone una vuelta a los trabajos de encargo y a la venta de argumentos originales para hacer dinero. El escaso atractivo de las historias que le propone el estudio unido a una serie de factores de índole personal –el nacimiento de su primera hija, Nikola, el veintiséis de enero y la finalización y publicación de su tercera novela *Johnny Got His Gun*-, van a explicar el menor nivel temático y argumental de los filmes en que el guionista trabaja durante ese año.

A lo largo de 1939, el nombre de Trumbo va a aparecer en cuatro películas de RKO: **The Flying Irishman** (Leigh Jason, 1939), **Sorority House** (John Farrow, 1939), **Five Came Back** (**Volvieron cinco**, John Farrow) y **Career** (Leigh Jason, 1939).

Como dejan claras las mencionadas declaraciones de Trumbo a David Chandler, las cuatro películas que escribió para RKO en 1939 poseen muy pocos elementos de interés que hagan de ellas algo más que meros productos de encargo.

En la primera, dicha ausencia es sumamente evidente. **The Flying Irishman** narra la historia real de “Wrong Way” Corridor, un aviador que, en un intento por volar de Nueva York a Los Ángeles, acaba aterrizando en Irlanda. El propio “Wrong Way”, que alcanzó una notable fama tras el incidente, se interpreta a sí mismo en una película destinada únicamente a funcionar lo mejor posible en taquilla antes de que su protagonista cayese en el olvido. Consecuentemente, el guión de Trumbo es ligero y funcional. El único elemento de interés es el afán de superación de “Wrong Way” durante su infancia. Como no podía ser de otra manera, el aviador proviene de una familia humilde, con lo que su lucha por obtener la licencia de piloto –para la que necesita un número de horas de vuelo que solo está al alcance de antiguos pilotos militares y hombres con el suficiente poder adquisitivo para costear vuelos privados- se convierte en lo más destacable de una película que, por lo demás, no presenta ningún interés añadido. De hecho, el planteamiento de la división de la sociedad en clases se ve gravemente mermado por el carácter

bufonesco del personaje principal, que impide cualquier tipo de reflexión profunda al respecto.

Sorority House cuenta la historia de Alice Fisher (Anne Shirley), una joven de extracción humilde a la que su padre sorprende el día después de su graduación al confesarle que ha ahorrado la cantidad suficiente para costear sus dos primeros años de formación universitaria. La película, basada en la historia corta *Chi House*, de Mary Coyle Chase, va a seguir a Alice a lo largo de su estancia en el campus, donde su mayor obsesión –como la del resto de novatas- va a ser encontrar una hermandad femenina que la acepte como miembro –de ahí el título de la película-. Su fijación lleva a Alice a perder una serie de valores que acaban por demostrarle, de alguna manera, una suerte de corrupción moral inherente al sistema en el que ha intentado entrar. La noche en que las hermandades femeninas deciden qué novatas ingresarán ese año, Alice recibe la visita de su padre. Al haber basado su solicitud de ingreso en las “Gammas” –la hermandad más codiciada por las novatas-, Alice no permite a su padre que se una a la fiesta pese a que, en ella, están los familiares de sus futuras compañeras. Al comprender la inmoralidad de su comportamiento, y pese a ser admitida por las “Gammas”, Alice va a renunciar al ingreso en un grupo con el que nada tiene en común. Secundada por dos compañeras que no han sido admitidas por ninguna hermandad, decide formar una organización para chicas que no pertenecen a hermandad alguna.

Al igual que en **The Flying Irishman**, pese a que el argumento propicia una reflexión sobre un grupo social endogámico que impide la entrada de miembros de extracción más humilde, la película se contenta con ser un simple entretenimiento en pos de una mayor viabilidad comercial, algo que no queda tan claro en su siguiente trabajo para RKO, **Five Came Back**.



1. La diferencia evidente entre la persona que Alice (Anne Shirley) es –a la izquierda, en su ciudad natal, en una imagen que muestra su extracción social humilde- y aquella en la que intenta convertirse –a la derecha, rodeada de senadores y demás miembros de la clase alta- en **Sorority House**.

Pese a que la labor de Trumbo en **Five Came Back** va a limitarse a una reescritura del guión elaborado por Nathanael West después una primera e inservible modificación del mismo a cargo de Jerome Cady, el filme de John Farrow posee una serie de aspectos que reclaman nuestra atención, dada la naturaleza del presente estudio.

El argumento del filme, basado en un argumento original de Richard Carroll, se centra en la historia de los pasajeros de un avión con destino a Panamá que se estrella en la selva. El grupo de supervivientes está compuesto, entre otros, por un convicto anarquista que regresa a Panamá para ser ejecutado, un detective que acompaña al preso, un millonario, un anciano profesor y su esposa y un hombre con aspecto de gángster. La necesidad de formar una comunidad que asegure su supervivencia posibilita una reflexión sobre las relaciones de poder y la viabilidad de una sociedad alternativa, una idea en la que Trumbo reincidirá con un mayor detenimiento en **Tender Comrade (Compañero de mi vida)**, Edward Dmytryk, 1943). De esta manera, la sociedad creada en plena selva va a transformarse progresivamente en una suerte de comunidad ideal, tal y como apunta en un momento del filme Vasquez (Joseph Calleia), el convicto anarquista. Un personaje que acabará por convertirse en el brazo ejecutor de la ley que rige la comunidad selvática – en lo que constituye, como acertadamente señala Peter Hanson, la mayor y

más brillante ironía del guión de Trumbo y West³⁹ - cuando los pilotos del avión hagan público que la aeronave solo puede transportar a Panamá a cinco de los nueve supervivientes del accidente. Es entonces cuando Vasquez, que no solo ha encontrado su sitio en la naturaleza sino que no desea la reinserción en un sistema en el que está condenado a la pena capital, decide unilateralmente que ha de ser él quien elija a las cuatro personas que no subirán al avión. Dado que el detective ha muerto, el millonario pasa a convertirse en el foco de la ira de Vasquez. Así, además de él y la pareja de ancianos, el millonario completa el grupo de aquellos que sacrificarán su vida en pos de salvar la de sus cinco compañeros.

A pesar de las múltiples personas que intervinieron en el guión final, podemos reconocer la influencia de Trumbo en algunos planteamientos de la película. Si bien es cierto que el desarrollo y elección de los personajes es obra tanto de Carroll como de West, no es menos cierto que gran parte de sus diálogos y planteamientos son fruto de la aportación del último guionista que intervino en la redacción del guión, Dalton Trumbo. Los más evidentes son, sin lugar a dudas, los que atañen al personaje de Vasquez que ha de verse, como bien señala Hanson, como uno de los rebeldes arquetípicos de la obra de Trumbo⁴⁰. Lo que Hanson omite en su estudio es la importancia que el guión atribuye a la idea de comunidad como única vía posible para la salvación personal de cada uno de los supervivientes. Una idea que, además, enlaza con un planteamiento de regreso a la naturaleza muy interesante, en tanto en cuanto supone una cita de Trumbo a Henry David Thoreau⁴¹. Una cita que el guionista retomará en **The Sandpiper (Castillos en la arena**, Vicente Minnelli, 1965), en la que explícitamente se menciona a Thoreau como precursor del modelo de desobediencia civil adoptado por el personaje de Laura Reynolds (Elizabeth Taylor).

En lo que respecta a **Career**, se trata de una adaptación de la novela homónima de Philip Duffield Strong. A diferencia de **Five Came Back** y, en

³⁹ Hanson, P.: Op. Cit., p 37.

⁴⁰ Ibidem, p 38.

⁴¹ En este caso, a su obra *Walden, o la vida en los bosques*. Thoreau, H.D.: Op. Cit.

cierta medida, **Sorority House**, **Career** supone un regreso a la tónica característica de **The Flying Irishman**. La película narra la historia de dos hombres enfrentados en el pasado por el amor de una misma mujer. Con la llegada de la Depresión, uno de ellos trata de perjudicar al otro retirando todo su dinero del banco del que es dueño su adversario, a la vez que extiende el rumor de que éste va a cerrar a causa de la crisis, instando a sus vecinos a sacar todo el dinero que han depositado en él. Sin embargo, el pueblo entiende la salvación del banco como un deber patriótico, con lo que hace oídos sordos a los rumores y cierra filas en torno al banquero.

Pese a que, según Richard B. Jewell y Vernon Harbin⁴², RKO concibió **Career** como una continuación de **A Man to Remember** –de ahí la coincidencia en el actor protagonista de ambas, Edward Ellis-, lo cierto es que la película, pese a guardar alguna similitud temática con la anterior, apenas presenta elementos de interés. El más notable vuelve a ser el esfuerzo de Trumbo por transmitir la importancia de la comunidad como arma de incalculable valor político y social. En **Career**, el guionista va a incidir, además, en el carácter patriótico de la misma. De acuerdo con Trumbo, va a ser en su unidad donde se encuentre la única vía posible para poner fin a la Depresión.

Después de **Career**, los siguientes tres trabajos del guionista van a ser filmes basados en argumentos originales vendidos por Trumbo a otros estudios: **Heaven With a Barbed Wire Fence** (Ricardo Cortez, 1939) a Twentieth Century Fox, **The Lone Wolf Strikes** (Sydney Salkow, 1940) a Columbia y **Half a Sinner** (Al Christie, 1940) a Universal.

Mientras que las dos últimas constituyen sendos esfuerzos por crear productos de género de viabilidad comercial, **Heaven With a Barbed Wire Fence**, nuevamente enmarcada en los tiempos de la Depresión, presenta una serie de elementos argumentales de interés. El primero, la alusión a la Guerra Civil Española –el apoyo al bando republicano español se convirtió en una de las mayores causas de la izquierda intelectual norteamericana de finales de la década de los treinta- a partir del personaje de Anita Santos (Jean Rogers), una huérfana española sin papeles cuyos padres han sido víctimas del bando

⁴² Jewell, R.B. y Harbin, V.: *The RKO Story*, Arlington House, New York, 1982, p 131.

franquista. Anita acabará casándose con Joe Riley (Glenn Ford), un idealista neoyorquino que viaja al oeste para asentarse en un rancho que ha comprado en Arizona en plena Depresión, lo que nos lleva al segundo tema de interés del filme. Trumbo vuelve a situar la acción de **Heaven With a Barbed Wire Fence** en el periodo de la Depresión, al igual que hiciese en *Eclipse*, **A Man to Remember** o **Career**. Sin embargo, la posibilidad de cualquier denuncia social –presente, en mayor o menor medida, en las tres anteriores- sucumbe ante un planteamiento eminentemente romántico, que hace de la película un producto mucho más viable desde el punto de vista comercial.

Si 1940 es un año significativo en la carrera de Trumbo es a causa de dos factores. El primero, la obtención del American Booksellers Award en la categoría de novela más original del año por *Johnny Got His Gun*. El segundo, su paso de la serie B a la serie A gracias al éxito de una serie de guiones que van a llevar a RKO a encargarle la adaptación cinematográfica de la novela de Christopher Morley, *Kitty Foyle*.

Pero antes de dar el paso a la serie A, Trumbo firma tres guiones más, dos de ellos para RKO –**Curtain Call** (Frank Woodruff, 1940), una sátira sobre el mundo del teatro, y **A Bill of Divorcement** (**Nota de divorcio**, John Farrow, 1940), una nueva adaptación⁴³ de la obra teatral homónima de Clemente Dane⁴⁴- y otro para MGM –**We Who Are Young** (Harold S. Bucquet, 1940)-.

Dada la ausencia de elementos ideológicos o autobiográficos que caracteriza los dos últimos trabajos de Trumbo para la unidad B de RKO, va a ser su película para MGM la única de las tres anteriores en que encontremos algún elemento discursivo de interés de cara a nuestro estudio. Cabe incidir, no obstante, en que, en los dos trabajos para RKO, Trumbo se limita a cumplir con sendos encargos del estudio en los que no encuentra elemento alguno de identificación personal o que posibilite la construcción de un discurso ideológico que pueda llegar a interesarle. Así, la valoración de Bernard F. Dick al señalar **A Bill of Divorcement** como la muestra evidente de la importancia del nacimiento de Nikola, la primera hija de Trumbo, ha de ser tomada con

⁴³ La primera, también producida por RKO y protagonizada por Katherine Hepburn, fue **A Bill of Divorcement** (**Doble sacrificio**, George Cukor, 1932).

⁴⁴ Pseudónimo de Winifred Ashton.

reservas⁴⁵. Es cierto que el nacimiento y la futura relación de Trumbo con su primogénita va a ser de extremada importancia a lo largo de la vida del guionista⁴⁶, como también lo es que la temática padre-hija estará presente en buena parte de sus obras, pero no hemos de perder de vista que el resultado final de **A Bill of Divorcement** viene enormemente condicionado tanto por el argumento de la obra teatral en que se basa como por las expectativas de éxito de RKO. No va a ocurrir lo mismo en **Kitty Foyle (Espejismo de amor)**, Sam Wood, 1940), en la que Trumbo despliega una mayor libertad creativa pese a ceñirse al hilo argumental que marca la novela de Morley. De acuerdo con lo planteado por Dick, parece más oportuno señalar la película dirigida por Sam Wood como auténtico punto de partida de una temática padre-hija de índole personal. Como se comentará llegado el momento, en el tratamiento que lleva a cabo Trumbo de la relación de Kitty con su padre podemos encontrar numerosos elementos autobiográficos, algo que no resulta tan evidente en **A Bill of Divorcement**.

We Who Are Young es la historia de William (John Shelton) y Marjorie (Lana Turner), dos jóvenes enamorados que trabajan en la empresa neoyorquina Accountex Corporation. Al día siguiente de casarse en un juzgado nocturno, el matrimonio es descubierto por el jefe de William tras una disputa de este con un compañero que trata de cortejar a Marjorie. Tras el descubrimiento, y de acuerdo con las normas de la empresa –que no emplea a mujeres casadas-, Marjorie es despedida. La drástica reducción en los ingresos de la pareja, así como la noticia del embarazo de su mujer, lleva a William a pedir un préstamo para poder hacer frente a los gastos de su nueva familia. Al no poder saldar la deuda contraída con el préstamo, el sueldo de William acaba siendo embargado, lo que contraviene una vez más las normas de su empresa, que le despide. Dada la imposibilidad de encontrar trabajo, William se centra en estudiar para obtener un diploma de contabilidad que, según él, le abrirá las puertas del mundo laboral neoyorquino. Pese a aprobar el examen que le certifica como contable, William es incapaz de encontrar trabajo, lo que le lleva,

⁴⁵ Dick, B.F.: *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*, The University Press of Kentucky, 1989.

⁴⁶ Como deja claro el propio Trumbo en sus cartas a Nikola incluidas en Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit.

en un momento de desesperación, a entrar clandestinamente en una obra de la construcción y cavar con una pala como si se tratase de un trabajador más. Dado que ha allanado una propiedad privada, William es llevado a prisión. Allí va a recibir la visita del dueño de la obra que, inesperadamente, se va a poner de su parte, va a pagar su fianza y le va a dar trabajo a su salida de la cárcel. El filme finaliza con dos noticias felices: el parto de los gemelos del matrimonio formado por William y Marjorie y una nueva oferta de trabajo de Accountex Corporation.

La historia de Marjorie y William va a suponer una nueva incursión de Trumbo en la temática social tras la satisfactoria –tanto para él como para RKO- **A Man to Remember**. A diferencia de ésta, **We Who Are Young** va a estar ambientada –al igual que parte de la futura **Kitty Foyle (Espejismo de amor, Sam Wood, 1940)**- en la ciudad de Nueva York, con lo que los problemas con los que se va a tener que enfrentar la pareja protagonista van a ser sustancialmente diferentes de los que asolaban a los protagonistas de **A Man to Remember**. En este caso, Trumbo va a centrar su atención en la clase obrera metropolitana y en las injusticias sociales motivadas por la tiranía de la empresa capitalista.

La acción del filme va a venir determinada por una sucesión de injusticias originadas, precisamente, por la injusta mentalidad capitalista del patrón y su desigual relación con sus empleados. Trumbo apunta a las normas inmorales de un sistema injusto como culpables de la desgracia que se cierne sobre el matrimonio protagonista. La norma que va a desencadenar la desgracia de William y Marjorie va a ser la discriminación de género. Mientras que la empresa sí que contrata a hombres casados –William mantiene su puesto de trabajo-, las mujeres que han contraído matrimonio son estigmatizadas y, consecuentemente, cesadas de su puesto de trabajo. Pese a que la crítica a la desigualdad sexual está presente de manera explícita, Marjorie no inicia una lucha por sus derechos, lo que la diferencia negativamente de una serie de protagonistas femeninas de Trumbo, como Kitty (Ginger Rogers) en **Kitty Foyle (Espejismo de amor, Sam Wood, 1940)**, Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade (Compañero de mi vida, Edward Dmytryk, 1943)** o Varinia (Jean Simmons) en **Spartacus (Espartaco, Stanley**

Kubrick, 1960). De hecho, la omisión de la lucha de Marjorie por una igualdad laboral se convierte en la decisión más incomprensible y negativa de un guión centrado en una evidente denuncia social.

No obstante, el despido de Marjorie va a ser utilizado por Trumbo para evidenciar lo injusto de un sistema que niega un puesto de trabajo a un trabajador cualificado, eficiente y motivado para desempeñar cualquier cargo que le asignen. Afortunadamente, y aquí es donde la ideología del filme se hace más evidente, William se topa con Braddock (Jonathan Hale), empresario de la contrata encargada de la obra que allana el marido de Marjorie, que va a personificar, como acertadamente señala Peter Hanson, la idea de colectividad⁴⁷.

De esta manera, y al igual que sucediese en **A Man to Remember** y **Five Came Back**, es en el colectivo donde el individuo va a encontrar su salvación. Un colectivo que, en este caso, no puede ser interpretado sino como lo que es: el proletariado.



2. A la izquierda, la desesperación de William (John Shelton) le lleva a tratar de integrarse en la colectividad de trabajadores de una obra pública pese a que el capataz de la misma ha declinado su solicitud laboral. A la derecha, Braddock (Jonathan Hale), el dueño de la empresa constructora, saca a William de prisión y le ofrece un empleo en una muestra de cómo la moral colectiva puede salvar al individuo de la opresión del sistema.

Braddock sintetiza, por consiguiente, la esperanza ansiada por William desde su despido. La colectividad de trabajadores que le ha salvado de la

⁴⁷ Hanson, P.: Op. Cit., p 45.

opresión del sistema –una opresión simbolizada clarísimamente por la cárcel en la que se encuentra cuando acude Braddock a visitarle- va a convertirse en la única solución posible para acabar con las injusticias del mismo. Un planteamiento que vuelve a demostrar la ideología de Trumbo a principios de los cuarenta y que se corresponde con lo que Marx y Engels denominaban “comunismo crítico utópico”. En **We Who Are Young** la injusticia del sistema vuelve a solucionarse dentro del marco jurídico que este establece. Así, en ningún momento se desafiarán sus leyes –como demuestra el hecho de que Trumbo opte por el pago de la fianza en vez de por la fuga carcelaria de William- y el proceso de cambio social surgirá por vías legítimas –la asociación de trabajadores- en vez de como consecuencia de la desobediencia civil.

Trumbo inserta una última llamada de atención en la película de cara a evidenciar la importancia de su impronta en el resultado final de la misma. De igual manera que cambiase el nombre del protagonista de **A Man to Remember** a fin de vincular el guión de la película con el universo personal que inaugurase con *Eclipse*, en **We Who Are Young** Trumbo va a incluir en el tramo final de la película el apellido de soltera de su madre, Tillery, con el que nombra a una de las trabajadoras de la empresa que despidiera a William y Marjorie.

III.1.4.3. La adaptación de *Kitty Foyle*

El encargo de la adaptación de la célebre novela de Christopher Morley *Kitty Foyle* le llega a Trumbo de una manera que va a terminar por ser habitual a lo largo de su carrera. David Hempstead, productor de RKO, había comprado los derechos de la novela, encargándole su adaptación al guionista Donald Orden Stewart. Una vez finalizado, el guión de Stewart resultó enormemente insatisfactorio para los ejecutivos de RKO. Dada la fama que había adquirido la velocidad de Trumbo para acabar guiones de buena factura en breves espacios de tiempo, Hempstead acudió al guionista pidiéndole una nueva adaptación de la novela.

De acuerdo con Bruce Cook, al asumir el encargo, RKO deja claro a Trumbo que, si el proyecto tiene éxito, el guionista pasará automáticamente a la plantilla de escritores de serie A. Pese a la oferta de RKO, Trumbo pide, a cambio de su guión, la rescisión de su contrato, a fin –al menos en teoría- de poder centrarse en la preparación de una nueva novela que tiene en mente:

*“Acepté hacer **Kitty Foyle** si cancelaban mi contrato, lo que hicieron. Así que hice el guión, por el que yo recibí la nominación de la Academia y Ginger Rogers ganó un Oscar. Ellos tuvieron lo que deseaban. Yo también”⁴⁸.*

Tras un breve prólogo mudo, que establece un marco temporal cronológico sobre la lucha de la mujer por sus derechos en los Estados Unidos, **Kitty Foyle (Espejismo de amor)**, Sam Wood, 1940) comienza con la salida de Kitty Foyle (Ginger Rogers) de la tienda de cosméticos en la que trabaja en Nueva York. Bajo una fuerte nevada, espera a su novio, el médico Mark Eisen (James Craig), que acude a la cita en taxi. Una vez Kitty ha subido en el taxi, Mark le comunica que antes de ir a cenar ha de atender a una última paciente que está de parto. Cuando la paciente da a luz, Mark entrega a Kitty el bebé para que se haga cargo de él mientras termina de atender a la madre. A su regreso de la habitación, el médico pide matrimonio a Kitty, que acepta mientras aún sostiene al bebé entre sus brazos.

De vuelta en el taxi, Mark propone a Kitty encontrarse a media noche en el hospital para viajar esa misma madrugada en busca de un juez de paz que oficie la ceremonia. Ella acepta y le asegura a su prometido que ya no queda resquicio del amor que hasta hace poco sentía por su anterior novio, Wyn.

Sin embargo, al llegar a la residencia en la que vive, la prometida de Mark se reencuentra con Wyn (Dennis Morgan), el rico heredero de la familia Stratford de Filadelfia y anterior novio de Kitty. Pese a que Wyn está casado y su visita no implique una promesa de divorcio, Kitty decide huir con él a Buenos Aires a medianoche.

Mientras prepara sus maletas para partir con Wyn, la voz de su conciencia –materializada físicamente por medio de la figura de la propia Kitty,

⁴⁸ Cook, B.: Op. Cit., p 141.

que vemos a través del espejo- trata de hacerla entrar en razón para que no huya con Wyn. A fin de convencerla, la conciencia le recuerda la serie de acontecimientos que desencadenaron la infelicidad de la pareja.

Los recuerdos de Kitty incluyen varias anécdotas en las que no figura Wyn, como su obsesión adolescente por la clase alta de Filadelfia –que la llevaba todos los años a ver desde la calle la entrada de las personalidades de la ciudad en el Assembly- y su incorporación al mundo laboral con la llegada de la Depresión.

Como no podía ser de otra manera, los primeros recuerdos se van a centrar en los inicios y la consolidación de la relación entre Wyn y Kitty. Ambos se conocen en la casa de ella, cuando Wyn visita al padre de Kitty para que le cuente sus experiencias como profesor de críquet, un tema que interesa al joven en la medida en que pretende abordarlo en el próximo número de su nueva revista. Ante la amenaza de un pequeño incendio doméstico, Kitty baja de su habitación en enaguas para ayudar a su padre a sofocarlo. Queda claro entonces que el amor de Kitty y Wyn, al que el padre presenta como uno de los ricos que tanto obsesionan a su hija, es instantáneo. De hecho, cuando ella abandona la estancia y su padre comenta que está buscando trabajo, Wyn se apresura a contratarla sin saber siquiera si está cualificada para el empleo.

Los siguientes recuerdos de Kitty narran la evolución de su relación amorosa con Wyn, primero en la propia redacción del periódico y después en Nueva York, donde él la lleva para hacerle la corte lejos de miradas indiscretas. El idílico romance va a llegar a su fin cuando el dinero asignado por los Stratford a su heredero se acabe y Wyn tenga que cerrar la revista. En el momento en que Wyn le explica a su novia la situación –por medio de un discurso que Kitty cree que concluirá con una petición de matrimonio-, se le ocurre la idea de mantener a su amada en nómina mientras busca otro empleo. La petición de matrimonio no se produce y Kitty, furiosa con Wyn, marcha a Nueva York en busca de un nuevo trabajo tras la muerte de su padre. En la tienda de cosméticos en que inicia su nueva vida lejos de Filadelfia, conoce casualmente a Mark, un médico que la salva del despido a cambio de una cita. A pesar de su resistencia inicial, Kitty acepta el trato. La cita, que se convierte en una partida de cartas en el apartamento que Kitty comparte con otras dos solteras trabajadoras, resulta un desastre para la joven. Aún así, acepta a

volver a ver al médico, quien le confiesa en su siguiente cita que se está enamorando de ella.

Pero Kitty parece no olvidar a Wyn, de ahí que continúe comprando el diario de Filadelfia y que se olvide de la cita que tenía con Mark el día en que su antiguo novio irrumpe de nuevo en la vida la joven. Esa noche, en la que ambos celebran el Assembly de Filadelfia en Nueva York –una vez más, lejos de cualquier testigo inoportuno-, Wyn parece olvidarse de todos sus prejuicios y le pide matrimonio a Kitty. Inicialmente, ella se niega pero, dado que él parece haber dejado atrás el problema de comprometerse con una chica de clase baja, acaba por aceptar.

El compromiso no sobrevive a la visita de la pareja a la familia de Wyn en Filadelfia. Allí, Kitty conoce por boca de los Stratford que su futuro no está en Nueva York –como le prometió Wyn al pedirle matrimonio- sino en una escuela privada para señoritas. De acuerdo con una ancestral norma por la que se rige la herencia de su familia, si Wyn no se casa con una mujer de su misma condición social –para lo que la escuela preparará a Kitty- será automáticamente desheredado. Contrariamente a lo que se esperaba de ella, la joven no acepta ni la humillación ni el trato de inferioridad dispensado por la familia de Wyn y abandona súbitamente la mansión de los Stratford.

Kitty regresa a Nueva York y, pasado un tiempo, se topa con Mark en la calle y acepta su invitación de tomar algo juntos. En el bar –el mismo en que Wyn le pidiese matrimonio-, Kitty le cuenta todo lo que ha sucedido en el tiempo en que no se han visto. Cuando el médico le pregunta si hay alguna posibilidad de que ella se enamore de él, Kitty le responde que no, con lo que Mark se marcha, no sin antes repetir que está enamorado de ella.

Poco después, Kitty se entera de que está embarazada de Wyn. Ese mismo día, el rico heredero la llama por teléfono y se cita con ella en el bar en que acabamos de verla con Mike. Mientras espera a Wyn, Kitty lee en un periódico que éste se ha casado con otra mujer. Sin esperar siquiera a que llegue, se marcha del bar.

Kitty decide seguir adelante con su embarazo y darle su propio apellido a su futuro hijo, algo que no llega a suceder al perder al bebé en el parto.

Años después, Kitty atiende, en una tienda que la cadena de cosméticos para la que trabaja ha abierto en Filadelfia, a la mujer y al hijo del Wyn, al que entrega el anillo que su padre le diese el día en que le pidió matrimonio.

Ahí acaban los recuerdos de Kitty, con lo que la acción vuelve a la habitación de la residencia, la noche en que ha de tomar su difícil decisión. Tras ordenar que bajen las maletas y que llamen un taxi, el rostro de la joven demuestra una enorme seguridad en la resolución que ha tomado. Una decisión que no conoceremos hasta que Kitty suba al taxi y le indique al conductor que la lleve al hospital en el que se ha citado con Mark.

A pesar de tratarse de la adaptación de una historia preexistente, **Kitty Foyle** es uno de los guiones de Trumbo anteriores a la lista negra en los que más claramente se aprecia su influencia. Es cierto que, como se ha señalado en otras ocasiones, la labor del guionista va a estar condicionada por la novela que sirve de base a la película, pero no hemos de perder de vista que, en el caso de **Kitty Foyle**, el retrato que hace Trumbo de dos clases sociales antagónicas, a partir de las relaciones entre sus miembros, acaba por minimizar la historia que hay tras él. Así, va a ser en los diálogos de la película –que son obra exclusiva de Trumbo–, y no en la historia de Morley, donde se encuentren las claves del planteamiento ideológico que se esconde tras **Kitty Foyle**.

En primer lugar, ha de señalarse que, en el filme que nos ocupa, el planteamiento ideológico no implica la presencia de consignas marxistas o comunistas. En este caso, el guionista se va a centrar en el retrato de los dos mundos antagónicos presentes en la mayor parte de su obra. De esta manera, el guión de **Kitty Foyle** se va a convertir en el máximo exponente de su concepción sobre la sociedad en que vive a fecha de 1940.

En **Kitty Foyle**, Trumbo se va a valer de su ya conocida dicotomía poderosos-oprimidos para construir las dos historias de amor de la protagonista. Sin embargo, lejos de establecer una crítica evidente, el guionista va a centrar sus esfuerzos en una diferenciación moral entre ambas clases. A diferencia de lo sucedido en sus anteriores filmes, en **Kitty Foyle** la moralidad

–o la ausencia de la misma- no va a mostrarse por medio de generalizaciones sino a partir de actos cotidianos.

La inmoralidad de Wyn va a quedar patente desde su primera aparición, en la que Trumbo nos revela que está casado. Si nos remitimos a la correspondencia del guionista, editada por Helen Manfull y publicada en 1970, nos damos cuenta de la importancia que, a lo largo de su vida, Trumbo va a otorgar tanto a la institución del matrimonio como a su fidelidad afectiva y sexual⁴⁹. El hecho de que Wyn plantee abiertamente una infidelidad –que, además, no va a desembocar en su divorcio-, supone la primera connotación negativa que Trumbo va a atribuir al personaje interpretado por Dennis Morgan. Dicha connotación se va a agravar aún más en las últimas secuencias de la película, cuando el espectador conozca al hijo de Wyn y averigüe que el motivo principal de su matrimonio es el miedo a no enfrentarse a su familia y renunciar con ello a su herencia.

En definitiva, Wyn forma parte de un sistema en el que el amor no representa más que un intercambio mercantil.

Es precisamente en la incapacidad de Wyn para enfrentarse al sistema que le oprime –y que él mismo salvaguarda- donde se hace más patente la influencia de Trumbo en la historia. La supuesta felicidad Kitty y su amado pasa por el enfrentamiento del heredero al sistema que su familia representa, o lo que es lo mismo, por la desobediencia de las normas que rigen el mismo. Al no ser capaz de romper con algo que, por otra parte, jamás llega a reconocer que le oprima, Wyn demuestra tres cosas:

- 1) Su connivencia con un sistema de clases injusto.
- 2) Su cobardía.
- 3) Su incapacidad para amar a Kitty de la manera incondicional en que ella le ama a él.

⁴⁹ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit.

Para evidenciar esto último, Trumbo va a contraponer el amor generoso de Kitty –que repite constantemente que no quiere el dinero de Wyn- con la concepción interesada del mismo con que han educado a su amado.



3. El entorno como factor condicionante de la felicidad de Kitty (Ginger Rogers). A la izquierda, junto a Mark (James Craig) durante el parto de una mujer pobre a quien asiste el médico al inicio del filme. A la derecha, la incapacidad de Kitty para traspasar la frontera social que la separa de Wyn (Dennis Morgan) sin perder su integridad moral.

Por otra parte, los personajes de Kitty y de Mark representan justo lo opuesto a Wyn. Desde un primer momento, el personaje interpretado por Ginger Rogers va a demostrar una obsesión por romper el sistema de clases que le impide, por ejemplo, ir al Assembly de Filadelfia. De hecho, esa es la función del primer flashback del filme, en el que Trumbo nos presenta a la adolescente Foyle como una ingenua idealista que se cree capaz de acabar con un sistema social endogámico y clasista. Como contrapeso al idealismo de Kitty –y a fin de subrayarlo más-, Trumbo va a valerse del personaje del padre para señalar la imposibilidad de lo planteado por la niña. En una de las líneas de diálogo más significativas del filme, el señor Foyle se lamenta por el idealismo de su hija, que achaca a los cuentos de hadas que le contaban cuando era más pequeña:

“Si alguien merece ser colgado es el que escribió el cuento de la Cenicienta por escribir músicas celestiales sobre cenicientas y príncipes envenenando la mente de niñas inocentes, metiéndoles ideas locas en la

cabeza, haciendo que os sintáis insatisfechas con los hombres honrados, provocando la ruina de más chicas que cuarenta actores"⁵⁰.

A pesar de las palabras de su padre, Kitty va a crecer con el convencimiento de que ella será capaz de burlar el sistema endogámico que le impide ir al Assembly. No hay que perder de vista que Kitty no va a tratar en ningún momento de destruir el sistema que le impide realizar su sueño, sino de traspasar una frontera que socialmente le está vetada. En la diferencia entre el comportamiento de Kitty y el de futuros protagonistas de la obra del guionista, vamos a encontrar el matiz diferenciador entre el Trumbo de antes de la lista negra y el de después. Mientras que Kitty va a tratar de demostrar el sinsentido del sistema valiéndose de las normas que imperan en el mismo, otros personajes, como Espartaco (Kirk Douglas) en **Spartacus** (**Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960), van a abogar, por el contrario, por la destrucción de dicho sistema como única vía posible para acabar con él. El único método de hacer efectiva la mencionada destrucción del sistema, por la que abogará Trumbo a partir de la década de los cincuenta, va a ser, como veremos cuando llegue el momento, la desobediencia civil.

En lo que respecta al personaje de Mark, Trumbo va a valerse de él para introducir una serie de referencias evidentes a su universo creativo. En primer lugar, Mark es un médico idealista cuyo sueño es trabajar en una clínica infantil para niños pobres. La alusión al doctor John Abbott de **A Man to Remember** es tan explícita que, al igual que en aquella, el primer trabajo de Mark que Trumbo va a introducir en el guión es el parto de una mujer sin apenas recursos. En este caso, la aparición de esta secuencia en dicho momento del filme es totalmente deliberada y obedece a la estructura en flashback por la que Trumbo opta en su guión. Una decisión que no solo sirve para la vinculación que se acaba de señalar, sino también para que el público extraiga un primer rasgo de la personalidad de Mark: su bondad. De la misma manera que sucedía con Abbott en **A Man to Remember**, el guionista va a valerse del acto de traer vidas al mundo para subrayar la bondad de aquellos que lo hacen

⁵⁰ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

sin esperar nada a cambio. La intencionalidad de lo anterior va a quedar aún más evidenciada por el énfasis con el que Mark recalca la precariedad económica del hogar en el que el bebé ha venido al mundo:

“Casi hubiera sido mejor que no saliera adelante”⁵¹.

Además de lo anterior, la propuesta de Mark de acudir a un juez nocturno en plena noche para casarse el mismo día en que su novia se ha comprometido con él, vuelve a suponer una alusión a la particular concepción del romanticismo impulsivo de Trumbo. Una concepción que encontraremos en otras obras del guionista, como la ya mencionada **We Who Are Young** o la futura **Gun Crazy (El demonio de las armas)**, Joseph H. Lewis, 1950).

El arretrato romántico y el amor a primera vista –que también encontramos en **Kitty Foyle** en la secuencia en que la protagonista conoce a Wyn-, van a encontrar su explicación en un nuevo motivo autobiográfico. Según Bruce Cook, el amor de Trumbo por Cleo Fincher surgió de esa misma manera, como demuestra el hecho de que el guionista le pidiese matrimonio la primera vez que la vio en el autoservicio McDonnell's de Hollywood, mientras ella retiraba la bandeja de comida del coche de su amigo Earl Fenton⁵².

Como vemos, la contraposición de Wyn con Kitty y Mike surte efecto y posibilita una conclusión lógica al filme. Kitty acaba decidiéndose por Mike cuando, tras repasar su vida, se da cuenta de qué es lo que ella quiere: alguien que la comprenda, que luche por lo mismo que ella y que la ame en la misma medida en que ella es capaz de amar. En definitiva, un idealista.

“Mark: ¿Ves a ese niño de ahí? Seguirá igual el resto de su vida. Débil, frágil, e infeliz. Hay miles de niños como él en Nueva York que lo que necesitan es atención, la puedan pagar o no.

Kitty: Pero, Mark... ¿eres un idealista!

Mark: ¿Yo? No, si ni siquiera me gustan.

⁵¹ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

⁵² Fenton se convertiría, a la postre, en el primer guionista en prestarse como tapadera de Trumbo durante la lista negra al cederle su nombre para la venta de la historia original de **The Beautiful Blonde From Bashful Bend** (Preston Sturges, 1949).

Kitty: ¿Los idealistas?

Mark: Siempre están dándose palmaditas en la espalda.

Kitty (dándole palmaditas en la espalda): Para ahorrarte la molestia.

Revisor: ¡Próxima parada calle cuarenta y tres!

Mark: Es la nuestra.

*Kitty: Pues a mi me gustan los idealistas*⁵³.

Por último, no podemos pasar por alto el otro gran tema que se plantea en **Kitty Foyle**: la independencia de la mujer. Un tema que se aborda desde una perspectiva muy ambigua, dado que, mientras que el prólogo mudo puede ser leído como una velada crítica a la lucha feminista, el comportamiento de Kitty y el carácter luchador del que hará gala a lo largo de la película transmiten precisamente lo contrario. El anterior razonamiento podría llevarnos a pensar que los intertextos del inicio mudo del filme podrían haber sido modificados por Sam Wood o por el estudio, pero el propio Trumbo, en su artículo de 1971 para *Cinéma* cierra del todo esta posibilidad:

*“[Sam Wood] Estaba bajo contrato y no tenía derecho de cambiar, ni siquiera en una línea, el guión sin la autorización del productor”*⁵⁴.

Y dado el entusiasmo con que David Hempstead acogió el guión de Trumbo, parece poco probable que aceptase un cambio tan drástico como la reescritura del prólogo, en cuyo primer intertexto se lee:

*“Esta es la historia de una chica trabajadora. Ya que su aparición en la escena americana es relativamente reciente, es adecuado que la consideremos brevemente respecto a su situación en 1900”*⁵⁵.

A continuación Sam Wood nos muestra las imágenes de una mujer que entra en un tranvía atestado de hombres. En cuanto la ven entrar, los caballeros se levantan al unísono tratando de cederle el asiento a la dama. El

⁵³ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

⁵⁴ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 93.

⁵⁵ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

afortunado que logra que la recién llegada se siente en el lugar ocupado por él va a ser el mismo galán que la corteje a la puerta de su casa en la secuencia siguiente, que finaliza con la aceptación de ella a su petición de matrimonio. En el plano que Wood coloca a continuación, la mujer le comunica a su ya esposo que está embarazada por medio de la labor que teje, en la que aparece escrita la palabra “Bebé”. Justo a continuación de la buena nueva, aparece el segundo intertexto de Trumbo:

*“Pero esto no bastaba”*⁵⁶.

Acto seguido, volvemos a las imágenes de Wood, que nos muestran a un grupo de mujeres que se manifiestan a favor del voto femenino. En sus pancartas leemos consignas como *“Dad a la mujer el derecho a votar”* o *“Que la mano que mece la cuna guíe el estado”*. La manifestación da paso a un nuevo intertexto:

*“Y así... se ganó la batalla. Las mujeres consiguieron sus derechos igualitarios...”*⁵⁷.



4. La lucha por los derechos de la mujer en el prólogo mudo de **Kitty Foyle**.

Las últimas imágenes que nos muestra Wood suponen el cierre simétrico del prólogo al regresar la acción al tranvía en que comenzase la película. La misma mujer a la que los hombres cediesen caballerosamente su

⁵⁶ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

⁵⁷ Ibidem.

asiento permanece en pie ante la impasibilidad de los caballeros, que no solo no reparan en ella, sino que luchan entre sí por un hueco que queda libre sin preocuparse por cedérselo a la dama. Un nuevo intertexto, mucho más largo, cierra definitivamente el prólogo de la siguiente manera:

“De esta manera, la mujer descendió de su pedestal y trabajó hombro con hombro con los hombres... que se acostumbraron tanto a su presencia durante el día que la tarde trajo consigo un nuevo mal a la muchacha trabajadora. En 1940 este se conocía, de manera bastante deprimente, como “Ese sentimiento de las cinco y media”...”⁵⁸.

Van a ser estas últimas líneas las que provoquen lo que Peter Hanson denomine el “*crudo sexismo del prólogo*”⁵⁹. Una sensación que parece nacer más de las imágenes de Wood, en las que la mujer protagonista aparece constantemente ridiculizada, que de los intertextos de Trumbo. Dado que, de acuerdo con el imaginario del guionista en 1940, el trabajo “*hombro con hombro*” no supone sino la dignificación del individuo en tanto en cuanto implica por parte de este el reconocimiento de un grupo mayor que él –la colectividad, el proletariado-, parece lógico tomar expresiones como “*descendió de su pedestal*” y “*ese sentimiento de las cinco y media*” como sendas ironías para referirse a los males menores que han resultado de la obtención de un beneficio mucho mayor: su independencia.

En cualquier caso, y muy a pesar del ambiguo prólogo, **Kitty Foyle** va a resultar justo lo contrario de lo que pudiera parecer a su inicio. El filme con el que Trumbo consiguió abandonar la serie B va a ser, junto con **Tender Comrade (Compañero de mi vida)**, Edward Dmytryk, 1943), uno de los pocos trabajos en los que su guionista consiga transmitir de una manera clara y brillante una de las constantes que aparecerán en su obra: la lucha de muchos de sus personajes femeninos por la igualdad de género.

⁵⁸ Kitty Foyle (Espejismo de amor), RKO Radio Pictures, 1940.

⁵⁹ Pese a que el propio Hanson catalogue poco después el resto del filme como una “*celebración de la independencia de la mujer*”. Hanson, P.: Op. Cit., p 50.

III.1.5. Las dos colaboraciones con Paramount

En la primavera de 1940, Trumbo comienza a trabajar en su cuarta novela, cuyos derechos para ser adaptada cinematográficamente han sido comprados de antemano por Paramount. De acuerdo con Bruce Cook⁶⁰, el contrato firmado por Trumbo para el proyecto –inicialmente titulado *The General Came to Stay* y que vio la luz como *The Remarkable Andrew*- consiste en varios pagos repartidos de la siguiente manera: veinte mil dólares al firmar el contrato, siete mil quinientos al publicar la novela en una editorial de prestigio y dos mil quinientos siempre y cuando apareciese en alguna revista. Según Cook, el contrato no incluye ninguna cláusula editorial, con lo que el dinero ingresado por Trumbo en la venta de la novela es, íntegramente, para el escritor.

Mientras el guionista cumple con su contrato con Paramount, vende dos historias originales que van a resultar en sendas películas y es padre de su segundo hijo, Christopher, el veinticinco de septiembre de 1940.

Los créditos de Trumbo en 1941 van a suponer dos nuevos ejemplos de historias originales redactadas de acuerdo con las necesidades argumentales del mercado, o lo que es lo mismo, con la única intención de hacer dinero rápida y fácilmente. **Accent on Love** (Ray McCarey, 1941), basado en la historia *Man With a Shovel* de Trumbo, es un drama con amor imposible centrado en el mundo de las inmobiliarias. **You Belong to Me (Me perteneces**, Wesley Ruggles, 1941) se basa en el relato *The Doctor's Husband* y narra la historia de un millonario celoso de los pacientes de su mujer, que ejerce la medicina.

A pesar de los dos estrenos anteriores, 1941 va a ser un año dedicado, casi en su totalidad, a la redacción de *The Remarkable Andrew: Being the Chronicle of a Literal Man*, la tercera publicación de Trumbo en apenas dos

⁶⁰ Cook, B.: Op. Cit., p 141.

años⁶¹. Inmediatamente después de la aparición de la novela, Paramount va a comenzar la preparación de su adaptación cinematográfica, dirigida por Stuart Heisler. Según el propio Trumbo⁶², a principios del rodaje en el verano de 1941, los dos actores protagonistas William Holden y Brian Donlevy van a reunirse con él para proponerle que dirija el filme. El motivo de los actores no solo se encuentra en su buena relación con el guionista, sino también en sus desavenencias con Heisler, con lo que Trumbo declina la oferta.

The Remarkable Andrew (La sombra amiga, Stuart Heisler, 1942) es el primer filme del guionista ambientado en Shale City, sobrenombre de Grand Junction en donde se desarrollan las acciones de *Eclipse* y la infancia de *Johnny Got His Gun*. En su artículo de 1971 para la revista Cinéma, Trumbo explica su relación con la película en los siguientes términos:

*“No me gusta en absoluto ese filme. No me gustaba la novela. Yo estaba acostumbrado a escribir historias para el cine que no estaban destinadas a ser publicadas [...]. Es bajo esa óptica como escribí la historia original de **The Remarkable Andrew**. Cuando mi agente la envió a mi editor, fue él quien nos hizo saber que estaría dispuesto a darnos un avance si escribía una novela [...]. Cuando la terminé, estaba realmente harto de ella y me arrepentí de haberme embarcado en toda esa historia. De una simple idea original que quería vender, me había visto de pronto obligado a escribir una novela y un guión después”*⁶³.

La película, al igual que la novela, narra la historia de Andrew Long (William Holden), un contable de Shale City encargado, año tras año, de la auditoria financiera de su pequeña ciudad. Al encontrar evidencias de que grandes cantidades de dinero han sido sustraídas de las arcas públicas, Andrew es suspendido de su trabajo por aquellos implicados en la trama de corrupción descubierta por el contable. Cuando regresa a su apartamento, el

⁶¹ Las otras dos, la novela *Johnny Got His Gun* y el panfleto político *Harry Bridges: A Discussion of the Latest Effort to Deport Civil Liberties and the Rights of American Labor*, ambas publicadas en 1939.

⁶² Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 93.

⁶³ Ibidem.

protagonista es testigo de la aparición del espíritu del antiguo presidente norteamericano Andrew Jackson (Brian Donlevy), que se ofrece a ayudar a Andrew y, juntos, acabar con los políticos corruptos que han robado a la ciudad y le han rescindido de su cargo. Sin embargo, los estafadores urden un plan para culpar al contable del hurto que ellos han perpetrado. Así, Andrew es encarcelado, lo que lleva al espíritu del presidente Jackson a pedir ayuda a un grupo más amplio de espectros, entre los que se encuentran los presidentes Washington (Montagu Love), Jefferson (Gilbert Emery) y Franklin (George Watts), además del célebre ladrón Jesse James (Rod Cameron), un juez de la corte suprema (Brandon Hurst) y un soldado norteamericano muerto en combate.

La película concluye con el juicio público de Andrew. En él, el joven logra probar su inocencia a partir de una serie de discursos patrióticos en defensa de la democracia y la libertad de expresión. Una vez Andrew ha sido exculpado de los cargos que pendían sobre él, el espíritu de Jackson se despidе del contable manifestando su alegría por haber desenmascarado públicamente a un grupo de políticos corruptos.

Pese a su corta duración, **The Remarkable Andrew** es uno de los filmes en los que Trumbo inserta un mayor número de discursos políticos, si bien es cierto que la práctica totalidad de los mismos vienen marcados por una estructura circular y una defensa a ultranza del concepto de democracia. Un concepto que aparece inexorablemente unido al patriotismo norteamericano, lo que convierte al filme en la primera de las obras patrióticas que Trumbo va a firmar a lo largo del periodo en que se libra la Segunda Guerra Mundial.

La defensa a ultranza del sistema democrático que el guionista va a introducir en el filme dirigido por Heisler, responde a una concepción ideológica que Trumbo no va a desarrollar completamente –al menos en lo que a sus guiones se refiere- hasta **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943), como se verá en el análisis del filme dirigido por Dmytryk en 1943.

En **The Remarkable Andrew**, Trumbo plantea una estructura social que sigue los mismos parámetros que las de filmes anteriores como **Road Gang**,

We Who Are Young o **Kitty Foyle**. Pese a vivir en un sistema marcado por la corrupción política, Andrew va a valerse de los mecanismos que dicho sistema pone a su alcance para demostrar su inocencia. En un nuevo ejemplo de idealismo utópico, Andrew logra vencer a los representantes del sistema político corrupto valiéndose de dos herramientas:

- Sus discursos, que, después de todo, exaltan el sistema en el que vive y que se ha demostrado injusto.
- La supuesta independencia judicial de un sistema que, irónicamente, le ha encarcelado pocas secuencias atrás.

El idealismo de Trumbo alcanza su cenit en uno de los discursos con que Andrew logra ganarse al tribunal durante su juicio. Nótese la sutil diferencia de planteamiento con respecto al guión de **Tender Comrade**, redactado tan solo un año después y en el que Trumbo define la democracia como un sistema basado en compartir:

“Creo que debo decirles qué significa [la democracia] para mí. La democracia significa que la gente puede decir lo que quiera. Toda la gente. Significa que pueden hacer lo que quieran. Toda la gente. Significa que pueden adorar a Dios de la manera que crean conveniente, y eso incluye a los cristianos, los judíos y a los curanderos vudú también. Significa que todo el mundo debe tener un trabajo si está deseando trabajar. Y una educación. Y el derecho de tener hijos sin miedo al futuro. Significa ‘Haz a los otros lo que esperas que te hagan a ti’”⁶⁴.

En el caso de **The Remarkable Andrew**, el discurso político de Trumbo se centra en una defensa a ultranza de las libertades individuales por medio de una exaltación idealista de la democracia. No hay ninguna alusión al marxismo, algo que sí va a suceder en **Tender Comrade**, tal y como veremos en el análisis de la misma incluido en el último apartado de este capítulo. No hay

⁶⁴ The Remarkable Andrew (La sombra amiga), Paramount Pictures, 1942.

tampoco ninguna llamada a la desobediencia civil. Al igual que en sus anteriores guiones de contenido político o social, Trumbo demuestra en **The Remarkable Andrew** una total confianza en las herramientas que la democracia pone al alcance de los ciudadanos para defender su ideología, sus libertades y su honor.

En su obra sobre Trumbo, Peter Hanson apunta la coincidencia accidental entre el juicio de Andrew y el futuro juicio de Trumbo ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC)⁶⁵. Una coincidencia que, a la luz de lo dicho anteriormente, no solo resulta irónica, sino que demuestra el cambio de concepción con respecto al sistema social que va a producirse en Trumbo a raíz de su comparecencia ante el HUAC. El cambio, motivado por el diferente resultado del juicio ficticio de Andrew y el real de Trumbo, determinará un planteamiento mucho más radical y que va a estar presente en gran parte de sus filmes posteriores a 1947.

Pese a que el contrato de Trumbo con Paramount es válido únicamente para la adaptación de **The Remarkable Andrew**, Bruce Cook señala que el guionista permaneció un tiempo más vinculado al estudio “*porque se había comprometido con Preston Sturges y el director francés René Clair en la adaptación de un fragmento del sinsentido de Thorne Smith titulado **I Married a Witch***”⁶⁶. Pese a que el guión final del filme está firmado por Robert Pirosh y Marc Connelly, Trumbo únicamente va a colaborar con Sturges y Clair. Según Cook, el guionista puso fin a su participación en **I Married a Witch (Me casé con una bruja**, René Clair, 1942) a raíz de una serie de diferencias creativas con Sturges, coincidiendo el último día de su colaboración en el guión de la película con el domingo en que las tropas japonesas atacaron Pearl Harbor⁶⁷.

⁶⁵ Hanson, P.: Op. Cit., p 60.

⁶⁶ Cook, B.: Op. Cit., p 143.

⁶⁷ Ibidem, p 144.

III.1.6. La segunda etapa en MGM

Tras la venta a RKO de un guión basado en una historia original propia que va a dar lugar a **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943) –cuyo análisis pormenorizado se incluye al final de éste capítulo-, Trumbo pone fin a 1942 con un nuevo contrato con su anterior estudio, MGM. Dada su reciente nominación al Oscar y el éxito de sus últimos guiones, el primer proyecto que MGM asigna a Trumbo es el de la patriótica **A Guy Named Joe (Dos en el cielo**, Victor Fleming, 1943).

Pese a que las ideologías de Trumbo y Fleming en 1943 son radicalmente opuestas, en su artículo escrito para Cinéma en 1971, el guionista confiesa haber mantenido una relación muy amistosa con el director, al que cataloga como “*un adorable reaccionario*”⁶⁸. El motivo, además del reconocido carisma de Fleming, lo podemos encontrar en el discurso ideológico de la propia película, en el que ambos van a coincidir. Dada la coyuntura internacional, la exaltación patriótica en 1943 estaba fuera de cuestión en los Estados Unidos, fuese uno un marxista como Trumbo –quien, a finales de ese mismo año, se va a afiliar por primera vez en el Partido Comunista- o un reaccionario como Fleming.

Es cierto que, en **A Guy Named Joe**, Trumbo va a hablar del patriotismo como un acto de responsabilidad social y moral, llevando así el discurso ideológico a un planteamiento más personalista, pero no es menos cierto que el filme va a venir condicionado de principio a fin por la exaltación patriótica y militar que, en 1943, el guionista comparte con su opuesto ideológico Fleming.

A Guy Named Joe narra la historia de Pete Sandige (Spencer Tracy), un piloto de combate que pierde la vida durante un peligroso bombardeo en plena Segunda Guerra Mundial. Al subir al cielo, Pete es llevado ante el creador, quien, vestido de militar, es llamado por todos General (Lionel Barrymore). El General designa a los pilotos que suben al cielo la labor de ser ángeles de la guarda de aquellos pilotos que arriesgan su vida en la Tierra. Así,

⁶⁸ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 95.

a Pete le va a ser asignado el cuidado de Ted Randall (Van Johnson). Destinado a Nueva Guinea, Ted va a conocer a la también militar Dorinda Durston (Irene Dunne), la antigua novia de Pete, que acaba por enamorarse de él. Celoso de que el amor de su vida se fije en otro hombre, Pete trata de romper la relación entre ambos a la vez que intenta que Ted sea sancionado por sus superiores. Ante semejante actitud, el General llama a Pete para reprenderle por su comportamiento indebido. Pete se da cuenta de su vergonzosa actitud y, al descender, trata de hacer que Dorinda le olvide. Pero ella parece no hacerlo y, antes de que Ted cumpla una peligrosa misión, rompe el compromiso matrimonial que habían contraído secuencias atrás.

Cuando Dorinda se entera de la peligrosa misión a la que está a punto de ser destinado Ted, siente la misma sensación que antes del último vuelo de Pete: está convencida de que va a morir en combate. Por ello, se adelanta a su amado y despegue su avión antes de que él llegue a la cabina, haciéndose cargo de la misión que debía llevar a cabo Ted. Pete la acompaña y juntos logran volver a la base tras cumplir con éxito su peligroso cometido. Cuando sale de la cabina, Pete insta a su amada a que corra a los brazos de Ted, lo que Doris hace inmediatamente. En el último plano, Pete camina hacia el horizonte satisfecho por haber cumplido su misión y haber hecho feliz a su amada.

A Guy Named Joe va a ser el primer filme de un díptico patriótico en el que la idea de comunidad va a ser sustituida por la de nación y la de desobediencia civil por la de obediencia militar. Junto con **Thirty Seconds Over Tokyo** (**Treinta segundos sobre Tokio**, Mervyn LeRoy, 1944), **A Guy Named Joe** va a suponer la culminación del imaginario patriótico de Trumbo.

A diferencia del razonamiento discursivo que está presente en **Tender Comrade**, en la que, como veremos, el patriotismo y el militarismo se justifican como única vía posible para acabar con el fascismo, en los filmes de Fleming y LeRoy las exaltaciones bélica y patriótica van a presentarse como algo incondicional. Pese a que el motivo de su militarismo sea el mismo que en **Tender Comrade** –la derrota del fascismo–, en las dos películas bélicas que Trumbo escribe para MGM, las alusiones al sistema político que amenaza con desestabilizar el mundo libre son mínimas y, por lo general, tangenciales.

Ambas transcurrirán, además, en el Pacífico, con lo que las menciones al régimen nazi –que si están presentes en **Tender Comrade**- no van a tener cabida en ellas. En sendos filmes, el enemigo no va a ser Alemania, sino Japón.

Como se ha adelantado, **Thirty Seconds Over Tokyo** –estrenada en 1944, un año después de **Tender Comrade**- completa el díptico de exaltación patriótica firmado por Trumbo en su segunda etapa en MGM. A pesar de lo anterior, en **Thirty Seconds Over Tokyo**, Trumbo va a plantear una serie de cuestiones que no aparecen en **A Guy Named Joe** y que matizan su posición probélica.

Tal y como indican los intertextos del inicio del filme, **Thirty Seconds Over Tokyo** narra la historia del primer bombardeo norteamericano sobre tierras japonesas durante la Segunda Guerra Mundial. La película, inspirada en las memorias del capitán de las Fuerzas Aéreas Ted W. Lawson, arranca en un despacho de Washington en el que, tras una reunión con un oficial, el teniente coronel Doolittle (Spencer Tracy) comunica telefónicamente al capitán York una inminente misión secreta para la que va a necesitar veinticuatro aviones de las Fuerzas Aéreas tripulados por voluntarios. La acción pasa del despacho de Washington a una base militar, en la que los voluntarios que ha pedido Doolittle permanecen a la espera de órdenes. Entre ellos se encuentra el capitán Ted Lawson (Van Johnson), quien, junto a su tripulación, hace conjeturas sobre la misión, cuya naturaleza desconoce. Mientras aguardan la llegada de Doolittle, los hombres de Lawson van a reencontrarse con compañeros a los que llevaban tiempo sin ver, de tal manera que las Fuerzas Aéreas se presentan como una suerte de hermandad basada en la amistad y la camaradería. Aunque Trumbo y LeRoy van a mostrar alguna que otra rencilla personal entre los pilotos, la idea general que va a transmitir la colectividad es la de unidad.

Cuando llega la primera reunión con Doolittle, las dudas de los militares no van a disiparse tanto como ellos desean. Dado el carácter secreto de la misión, el teniente coronel apenas les facilita información sobre la misma. De hecho, en su primera charla, Doolittle va a tratar de convencer a aquellos

soldados indecisos a que abandonen la misión. Como muestra del valor imperante en las tropas norteamericanas, ninguno de ellos renuncia.

Tras la reunión, y momentos antes de subirse a su bombardero, Lawson recibe la visita de su mujer, Ellen (Phyllis Thaxter), que va a instalarse en un hotel cercano a la base mientras dure el entrenamiento de su marido. Una vez finalizado el romántico reencuentro, en el que el piloto confiesa no haber recibido la última carta de su esposa, Lawson comienza con la formación de su tripulación. En el aire, pregunta a sus compañeros sobre la carta mencionada por Ellen. Uno de ellos –Thatcher (Robert Walker)- reconoce haber olvidado entregársela a su capitán, con lo que se la lleva a la cabina instantáneamente. En ella, Lawson lee que va a ser padre.

Desde ese momento, las secuencias románticas en el hotel se van a alternar con las de la formación militar hasta que los pilotos reciban la orden de abandonar la base. Su nuevo destino es un portaaviones, donde el destino de su misión les es finalmente revelado. En el navío, Doolittle vuelve a reunirse con ellos para comunicares definitivamente sus órdenes, que pasan por bombardear una serie de objetivos en Japón.

Llegado el día, la tripulación de Lawson, que se ocupará de un bombardeo selectivo en la ciudad Tokio, cumple a la perfección su cometido. Sin embargo, al ser incapaz de llegar a la base de destino en tierras chinas, Lawson se ve obligado a amerizar, resultando gravemente herido.

Tras ser encontrados por un grupo de patriotas chinos, la tripulación de Lawson va a ser conducida a un lugar seguro. El avance por tierras chinas, con los japoneses constantemente al acecho, va a servir a Trumbo para reforzar la idea de hermandad, ampliándola en este caso a los aliados militares de los norteamericanos. Los chinos van a ser presentados como un pueblo de una elevada talla moral. Gracias a sus cuidados médicos, la tripulación de Lawson llega con vida a la base norteamericana. El único incidente a lamentar es la amputación de última hora de la pierna de Lawson. Una pérdida que, no obstante, nos es mostrada como su única vía de salvación. Es su pierna o la muerte.

Ya en Washington, Lawson pide a sus superiores que no avisen a Ellen de su llegada hasta que sea capaz de valerse por sí mismo. Haciendo oídos

sordos de la petición del capitán, Doolittle se pone en contacto con la señora Lawson y le comunica el estado de su marido.

En la secuencia final, Ellen llega a Washington y sorprende a Lawson con su incondicional declaración de amor. Mientras que su marido se preocupaba por la posibilidad de que ella no aceptase su aspecto físico, ella obraba de idéntica manera al avanzar su embarazo. Una vez están juntos, las dudas de ambos se disipan al mismo tiempo que Trumbo y LeRoy ponen fin a la película.

Existen una serie de elementos de interés en **Thirty Seconds Over Tokyo** que van a concretar algunas de las ideas que Trumbo esbozase en **A Guy Named Joe** y que no podemos pasar por alto:

1) La polarización de la sociedad, si bien, en este caso, los bandos antagónicos no son opresores y oprimidos sino el “bien” –o, lo que es lo mismo, la democracia- y el “mal” –es decir, el fascismo-. Trumbo retorna a la dicotomía “*ellos y nosotros*” exenta de connotaciones sociales. En **Thirty Seconds Over Tokyo**, las relaciones de poder entre individuos no son las determinantes de la anterior división, sino la nacionalidad. Curiosamente, Trumbo no va a mostrar en ninguna de sus dos películas patrióticas para MGM a ningún miembro del bando opuesto –en **Thirty Seconds Over Tokyo**- solo vamos a ver las avionetas de los japoneses-.

La polarización del mundo va a obedecer a cuestiones morales. Al igual que sucedía en *Eclipse* –en la que la dicotomía no venía motivada por las relaciones de poder- “*nosotros*” va a ser un grupo caracterizado por la integridad y la elevada talla moral de sus individuos. Por el contrario, “*ellos*”, a los que solo conocemos por boca de “*nosotros*”, van a personificar la ausencia de todos los valores e ideas por los que lucha su grupo antagónico.

2) La guerra es presentada como una necesidad. **Thirty Seconds Over Tokyo** no justifica todas las guerras, sino una sola. De hecho, el conflicto aparece retratado como un mecanismo de defensa

para salvaguardar la moral y las vidas de los individuos que la personifican. La noche antes de bombardear Tokio, Lawson y Bob Gray (Robert Mitchum) hablan en la cubierta del portaaviones. Tras reconocer que, a pesar de lo que va a hacer, no odia a los japoneses, Lawson justifica la necesidad de un ataque como el que va a protagonizar con las siguientes palabras:

*"No pretendo que me guste matar a un montón de gente. Pero si no lanzo las bombas sobre ellos, ellos algún día las lanzarán sobre Ellen"*⁶⁹.

De esta manera, el ataque es presentado por Trumbo como una defensa, tanto de los ideales como de las vidas del grupo moral salvaguardado por las Fuerzas Aéreas norteamericanas. La última conversación entre Doolittle y Lawson a su regreso a Wahington pone de manifiesto el mismo carácter antibelicista del que Trumbo hacía gala en su novela *Johnny Got His Gun*. Doolittle habla por boca del guionista del filme cuando le confiesa a Lawson las esperanzas que ha puesto en la guerra:

*"Yo tengo dos hijos, ambos en el ejército. ¿Sabe, Lawson? Si mis hijos y los demás chicos que están en esta guerra consiguieran que ésta fuese realmente la última, su hijo viviría muy tranquilo, ¿verdad?"*⁷⁰.

3) El conflicto bélico es retratado como una aventura patriótica, pero en ningún momento se esconde la crueldad y la dureza del mismo. La mayor prueba de lo anterior la encontramos en el personaje de Lawson, al quien la guerra deja irremisiblemente mutilado. Trumbo no oculta el carácter deshumanizado de la contienda bélica, pese a construir unos mecanismos que terminan por minimizar el horror de la misma. La esperanza de haber contribuido a construir un mundo mejor y el amor de Ellen salvan a Lawson del horror que supone la

⁶⁹ *Thirty Seconds Over Tokyo* (Treinta segundos sobre Tokio), Metro Goldwyn Mayer, 1944.

⁷⁰ *Ibidem*.

asunción de las imborrables secuelas que la guerra ha dejado en él. Un planteamiento diametralmente opuesto al que el guionista desarrolla en su tercera novela, *Johnny Got His Gun*, y que va a trasladar a la pantalla en plena guerra de Vietnam. Tal y como veremos en el análisis con que concluye el tercer y último capítulo de este estudio, en su único filme como director, Trumbo se vale precisamente del mecanismo opuesto. La soledad e incomunicación de Joe Bonham (Timothy Bottoms) van a servir al guionista como subrayado de la ausencia de esperanza tras una guerra injusta y cruel.



5. A pesar de su discurso patriótico, Trumbo no oculta en **Thirty Seconds Over Tokyo** la crueldad de la guerra.

4) La obediencia militar en contraposición a la futura desobediencia civil por la que abogará Trumbo. Al igual que ya comentásemos al referirnos a **A Guy Named Joe**, en **Thirty Seconds Over Tokyo** la obediencia va a ser el único mecanismo posible para acabar con el enemigo de la democracia. Una obediencia a una autoridad justa y moral, como demuestra el personaje del teniente coronel Doolittle, al que Trumbo va a convertir en el paradigma de la rectitud y el deber.

5) La idea de comunidad. Como ya se ha adelantado, la unidad del grupo vuelve a ser empleada por Trumbo para construir una tercera idea: todo grupo social unido está destinado a triunfar en su lucha. La unión de los pilotos y sus tripulaciones va a quedar patente en

secuencias como las de las fiestas en la base antes de partir a Japón o en el reencuentro de las tripulaciones en el pueblo chino en que Lawson pierde la pierna. La pertenencia a un grupo sin fisuras que representa unos valores morales elevados va a permitir a Trumbo pasar de lo general a lo concreto: por el simple hecho de formar parte de la comunidad, todos sus miembros se convierten en individuos morales.

El tercer éxito consecutivo de Trumbo en MGM va a llegar con el guión de **Our Vines Have Tender Grapes** (Roy Rowland, 1945). En este caso, Trumbo abandona el patriotismo de guerra para firmar un drama familiar con tintes sociales. La historia comienza cuando la pequeña Selma Jacobson (Margaret O'Brien) mata a una ardilla para tratar de impresionar a su primo Arnold (Jackie Jenkins). Al constatar la consternación de su hija ante el crimen que ha cometido, su padre, Martinius Jacobson (Edward G. Robinson), decide castigarla de una manera muy particular: habrá de cuidar a uno de los terneros que acaban de nacer en la granja de la familia.

A partir de ese momento, Trumbo alterna algunas historias de los habitantes de Fuller Junction –la ciudad a la que pertenece la granja de los Jacobson- con anécdotas de la cotidianeidad de Selma. Entre estas últimas, no solo encontramos su cometido como cuidadora del ternero, sino su experiencia cercana a la muerte durante una inundación o su negativa a compartir sus patines con un vecino pobre. Intercaladas entre las hazañas de la niña, Trumbo inserta enseñanzas de los padres, que tratan de enseñar a su hija a compartir y respetar a los demás.

Cuando un incendio destruye el granero de Bjorn Bjornson (Morris Carnovsky), un vecino de la comunidad, el director del periódico local va a proponer en la iglesia una colecta para ayudar al desdichado vecino. La generosidad de Selma, que declara a viva voz su intención de darle su amado ternero al señor Bjornson, inspira al resto de vecinos, que acaban dando todo lo que tienen para ayudar al necesitado. Habiendo demostrado que Selma ha comprendido y asumido los valores con los que su familia la ha educado, Trumbo finaliza el filme con una conversación metafórica de sus padres sobre la incipiente madurez de la niña.

En su libro *Radical Hollywood*, Paul Buhle y Dave Wagner se refieren al filme dirigido por Rowland como uno de los más políticos y radicales de los escritos por Trumbo antes de la lista negra:

*“De acuerdo con **Our Vines Have Tender Grapes** (1945), escrita por Dalton Trumbo, el socialismo americano se parecería a la vida en una pequeña ciudad de Winsconsin, donde los problemas mundanos no serían mas duros que las riñas entre niños, y los adultos obrarían con paciencia y sabiduría”⁷¹.*

Según lo anterior, el último guión de Trumbo para MGM ha de ser entendido como una fábula social en la que el guionista se vale de una serie de personajes ingenuos para plantear cuestiones más elevadas. Algo que, sin duda, conecta el filme con **Tender Comrade**, tal y como se verá en el último apartado de este primer capítulo.

Ciertamente, en **Our Vines Have Tender Grapes** se aprecia una vuelta evidente a los planteamientos sociales presentes de **A Man to Remember**, **We Who Are Young** y **Tender Comrade**. Tal y como señalan Buhle y Wagner, el discurso político es evidente. Trumbo no solo va a basar su guión en la defensa del colectivismo, sino que su empeño se va a centrar en demostrar que es el único sistema social justo y moral. Algo similar a lo que sucediese en **Tender Comrade**, pero planteado a modo de fábula, lo que hace de su propuesta algo más radical al ir dirigida a un público más amplio y de todas las edades.

Argumentalmente, la historia planteada en el filme es muy sencilla: la educación de una niña en el respeto y el colectivismo a partir del incidente aislado que supone el asesinato de la ardilla. Un motivo que, como acertadamente señala Peter Hanson⁷², Trumbo va a retomar al inicio de **The Sandpiper (Castillos en la arena**, Vicente Minnelli, 1965). Lo que Hanson no señala es que el filme de Minnelli no va a ser el primero en el que Trumbo vuelva a plantear la misma situación. En **Gun Crazy (El demonio de las armas**, Joseph H. Lewis), el adolescente Bart Tate (Russ Tamblyn) va a ser

⁷¹ Buhle, P. y Wagner, D.: *Radical Hollywood. The Untold Story Behind America's Favorite Movies*, The New Press, New York, 2002, pie de foto.

⁷² Hanson, P.: Op. Cit., 85.

jalonado por sus amigos para matar a un león montés en una excursión al campo. Como veremos cuando hablemos del filme de Lewis, Bart hierra el disparo adrede demostrando ser incapaz de matar a ningún ser vivo a sangre fría. Al igual que en **The Sandpiper**, el protagonista de **Gun Crazy** va a ser condenado a una reinserción social en un reformatorio, si bien en su caso no por el asesinato de un ser vivo, sino por el hurto de un arma. Pese a que los tres inicios son simétricos, la diferencia entre estas dos últimas y **Our Vines Have Tender Grapes** es notable. Mientras que en **Gun Crazy** y **The Sandpiper** el Estado se va a hacer cargo de los niños díscolos por la amenaza que suponen para la estabilidad del sistema, en **Our Vines Have Tender Grapes** el “castigo” obedece a un motivo totalmente distinto. En el caso del filme dirigido por Roy Rowland, el crimen de Selma es visto como un incidente que puede corregirse con solo asignarle a la niña un cometido moral. En el cuidado del ternero van a confluir todas las enseñanzas familiares, incluso la de la necesidad de compartir. En un momento del filme, la madre de Selma trata de hacerle comprender a su hija que el hecho de que sea la encargada de cuidar al ternero no implica que éste sea de su propiedad:

“Todo lo que hay en la granja es tuyo, Selma. Tuyo y nuestro. Las cosas que sirven para calentarnos, la comida que tenemos... no pueden pertenecer a uno de nosotros más que el brillo del sol”⁷³.

A pesar del tono didáctico e infantil, Trumbo convierte la lección de la madre en una auténtica lección sobre las bondades del colectivismo. A partir de la anterior línea de diálogo, Trumbo sintetiza aquello que Marx y Engels consideran el principio básico del comunismo y que no es otro que la supresión de la propiedad privada:

“Los comunistas pueden resumir su teoría en esta única expresión: supresión de la propiedad privada”⁷⁴.

⁷³ Our Vines Have Tender Grapes, Metro Goldwin Mayer, 1945.

⁷⁴ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 59.

Las enseñanzas sobre la necesidad de colectivizar los recursos no solo van a repercutir en la niña, sino en el resto del pueblo. La secuencia de la iglesia va a demostrar que la educación de Selma va a posibilitar un cambio social. De esta manera, Trumbo apunta a la educación como vía de cambio para la obtención de una sociedad más justa e igualitaria. Una sociedad que, si bien aparece polarizada, lo hace de una manera muy peculiar. A diferencia de otros filmes sociales de Trumbo, en **Our Vines Have Tender Grapes** no vamos a ver al polo antagónico de la clase representada por los Jacobson. Trumbo se va a valer del mismo mecanismo que emplease en **Thirty Seconds Over Tokyo**, en la que no aparecía ningún japonés en todo el filme. En **Our Vines Have Tender Grapes**, el otro grupo social va a quedar fuera de campo, si bien su presencia se intuye a partir de hechos como el impulso inicial de los vecinos a no ayudar a Bjornson.

III.1.7. El último contrato con MGM

Antes del estreno de **Our Vines Have Tender Grapes**, Trumbo va a ser reclamado por el gobierno norteamericano para redactar el discurso del secretario de estado Edward L. Stettinius en el United Nations Founding Conference que tuvo lugar en la primavera de 1945 en San Francisco. En su edición de la correspondencia de Trumbo entre 1942 y 1962, Helen Manfull señala lo siguiente con respecto a la relación entre Stettinius y Trumbo:

“En agradecimiento por los servicios de Trumbo, Stettinius le regaló al escritor una fotografía firmada. Más tarde, cuando Trumbo fue víctima del ataque del HUAC, Stettinius negó siquiera conocerle”⁷⁵.

Dos semanas después de la conferencia en San Francisco, Trumbo marcha al frente del Pacífico como acompañante de la US Army Air Force durante seis semanas y acompañado por otros ocho escritores y periodistas. La experiencia va a inspirar tanto la redacción de su artículo *Notes on a Summer Vacation*, publicado en septiembre de 1945 por *The Screen Writer*, como el proyecto de una serie de novelas sobre el conflicto mundial fuertemente influenciadas por el estilo desarrollado por Tolstoi en su célebre *Guerra y paz*. A su regreso del conflicto, Trumbo habla, en una carta no fechada a su editora Elsie McKeogh, de su idea de escribir un conjunto de seis novelas en las que seguiría a un joven desde su trabajo en una panadería en Los Ángeles hasta su participación en la Segunda Guerra Mundial, convirtiendo la historia en un fresco de la historia contemporánea norteamericana:

“En cualquier caso, he estado trabajando mucho y el proyecto que tengo en mente se ha vuelto muy ambicioso. Comprende seis novelas, de la siguiente manera:

- (1) – 1925-1929 (comienza la Depresión)
- (2) – 1929-1933 (comienza Roosevelt)
- (3) – 1933-1941 (comienza la guerra)

⁷⁵ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 37, nota al pie de página.

- (4) – 1941-1945 (*la guerra, retaguardia*)
- (5) – 1945 (*la conferencia, novela de viaje*)
- (6) – 1945-194? (*la conclusión del lío*)”⁷⁶

El proyecto de Trumbo vuelve a poner sobre el tapete una de sus mayores obsesiones vitales: la voluntad de trascendencia personal. Lo que el guionista está planteando en su carta a McKeogh es un conjunto de seis novelas explícitamente autobiográficas. Lo que se propone narrar es una ficción –algo que deja claro en la carta- sobre su vida personal, siguiendo la línea de *Eclipse* y *Johnny Got His Gun*. El motivo de la panadería vuelve a estar presente y sirve para dar paso a una nueva serie de experiencias vitales igualmente inspiradoras e impactantes: la guerra contra el fascismo y su relación con la clase política norteamericana.

A pesar del entusiasmo que demuestra la carta a su editora, Trumbo no va a llegar a completar más de la mitad del primero de los seis libros de su ambiciosa serie centrada en la Segunda Guerra Mundial.

Un año antes de su comparecencia ante el Comité de Actividades Antiamericanas, el guionista va a renegociar su contrato con MGM. Una vez firmado el nuevo, Trumbo no solo se va a convertir en el guionista mejor pagado de Hollywood, sino en aquel con una mayor libertad e independencia creativa. Su contrato de 1946 va a permitirle trabajar únicamente en los proyectos que le interesen, sin estar sometido a fechas o a un mínimo anual de guiones. Además, va a estar exento de la cláusula de moralidad estándar en los contratos con los grandes estudios. De acuerdo con el contrato, el guionista puede elegir entre un sueldo fijo de tres mil dólares semanales – independientemente de que esté trabajando en algún proyecto o no- o un pago de setenta y cinco mil dólares por guión –pudiendo trabajar en tantos guiones al año como desee-.

Una vez firmado el contrato, Trumbo va a comprometerse con tres proyectos, las adaptaciones de las novelas *Angel's Flight*, *House Above the*

⁷⁶ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 38-39.

River y *Lust for Life*⁷⁷, si bien su trabajo en esta última no va a llegar a materializarse siquiera en un primer borrador. Trumbo va a estar inmerso en los dos primeros proyectos –*Angel's Flight* y *House Above the River*- cuando, en 1947, MGM suspenda indefinidamente su contrato como consecuencia de su negativa a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC).

De las tres películas anteriores, las dos primeras fueron abandonadas por el estudio y jamás llegaron a realizarse. Tan solo la adaptación de la novela *Lust for Life*, de Irving Stone, acabaría siendo llevada a la pantalla por Vicente Minnelli –**Lust for Life (El loco del pelo rojo**, Vicente Minnelli, 1956)- diez años después de que Trumbo se comprometiese con el proyecto.

Dado que Trumbo no llega a firmar ningún guión para MGM entre 1946 y su comparecencia ante el HUAC en octubre de 1947, su último crédito en pantalla, antes de ser incluido en la lista negra, va a figurar en una película basada en una historia vendida por el guionista a Republic Pictures: **Jealousy (Celos**, Gustav Machatý, 1946).

No obstante, a finales de ese mismo año se va a estrenar otra película que cuenta con la colaboración de Trumbo, si bien su participación no va a ser acreditada en pantalla. De acuerdo con una entrevista de Mark Rowland a dos de los guionistas acreditados en **It's a Wonderful Life (¡Qué bello es vivir!**, Frank Capra, 1946), Frances Goodrich y Albert Hackett:

“Hackett: [La historia] Provenía de una tarjeta de Navidad. En realidad no sé si nosotros la vimos alguna vez. De cualquier forma, la idea era: ‘Quisiera no haber nacido nunca’. No había ninguna historia a partir de ahí. No obstante, Marc Connelly escribió un guión, (Clifford) Odets escribió no sé si un guión completo...

*Goodrich: Y (Dalton) Trumbo hizo un sinfín de guiones, pero ninguno de ellos prestó la más mínima atención a la historia”*⁷⁸.

⁷⁷ De acuerdo con el propio Trumbo en una carta a su abogado Charles Katz fechada el cuatro de diciembre de 1947. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 63.

⁷⁸ McGilligan, P.: *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*, Plot Ediciones, Madrid, 1993, p 146.

La alusión a la contribución de Trumbo al proyecto de **It's a Wonderful Life** también puede encontrarse en la biografía de Frank Capra redactada por Joseph McBride, en la que se comenta que, pese a que el director rechazó la versión final de Trumbo, en el guión de la película sobrevivieron numerosos elementos de sus borradores originales:

“Se mantuvieron algunas de las extravagancias de Trumbo con el ángel, incluyendo diálogo para la escena en el bar de Nick en la secuencia del ‘nonato’ y la penúltima línea sobre un ángel que recibe sus alas cada vez que suena una campana”⁷⁹.

⁷⁹ McBride, J.: *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Shuster, New York, 1992.

**III.1.8. TENDER COMRADE (COMPAÑERO DE MI
VIDA, EDWARD DMYTRYK, 1943)**

III.1.8.1. SINOPSIS DE TENDER COMRADE

Una noche en plena Segunda Guerra Mundial, Jo Jones recibe la visita inesperada de su marido Chris, a quien le han concedido una noche de permiso antes de partir a ultramar. Durante su última noche juntos antes de la marcha de su esposo de los Estados Unidos, Jo apenas puede dormir. A la mañana siguiente, el joven matrimonio desayuna en la cocina del apartamento que Jo ha alquilado en Los Ángeles. Una mosca recuerda a la pareja un incidente acontecido en Shale City, su ciudad natal, durante su adolescencia. Se trata de la historia de una carta de amor que Chris escribió a Jo en plena clase de química y que esta última se vio obligada a tragar antes de leerla por miedo a que la interceptase el profesor. Pese a la insistencia de Jo, que trata de convencer a Chris de que le diga qué ponía en la carta, él se niega, argumentando que lo que decía la nota era demasiado sensiblero.

Al terminar el desayuno, Chris pide a Jo que le acompañe a la estación de tren. En ella, la pareja se despide con la promesa del soldado de llevar a su mujer a vivir a Shale City a su regreso de la guerra.

Cuando Chris sube al tren, Jo no puede evitar echarse a llorar. Una señora mayor que acaba de despedir a un ser querido la consuela.

Horas después, vemos a Jo en plena jornada laboral en la fábrica aeronáutica de la Douglas Aircraft. Mientras trabaja, la mujer de Chris saluda a algunas de sus compañeras que, sonrientes, le devuelven el saludo.

Llegada la hora del almuerzo, Jo se reúne con aquellas a quienes ha saludado en una de las mesas del comedor. Antes de su llegada, dos de ellas, Barbara y Helen conversan sobre la jaqueca de la primera, que es consecuencia de la resaca de la noche anterior. Al sentarse junto a sus compañeras, Jo repara en las ojeras de Barbara. Esta menciona que Jo también tiene los ojos hinchados, lo que da paso al relato de la mujer de Chris sobre la visita sorpresa de su marido la noche anterior.

Durante la explicación de Jo, una nueva trabajadora –Doris– se une a la conversación. El anillo que luce la recién llegada en su dedo anular hace que la atención de sus compañeras pase a centrarse en ella. Para sorpresa de Barbara, Helen y Jo, Doris acaba de contraer matrimonio con un joven soldado, Mike Dumbrowski, que también ha partido a ultramar. En medio de las felicitaciones, uno de los pocos hombres que trabajan en la fábrica se acerca a la mesa para pedirle a Barbara una cita. Ella se niega, a menos que el galán acepte a llevarla al Coconut, un local de moda. Cuando su pretendiente se marcha, las compañeras de Barbara critican su actitud. Ninguna aprueba que salga con otros hombres mientras su marido lucha por ella y su país a miles de millas de distancia. Ella se defiende criticando a su esposo y acusándole de ser promiscuo.

Para suerte de Barbara, la conversación vuelve a centrarse en Doris. Sus compañeras proponen una fiesta para la recién casada. Al comprender que ninguno de sus apartamentos es lo suficientemente grande para una celebración como la que planean, Jo apunta la posibilidad de alquilar una casa entre todas. De acuerdo con los cálculos de la mujer de Chris, un alquiler compartido repercutiría beneficiosamente en las cuatro trabajadoras, al tener una casa más grande y disfrutar de la compañía del resto. Ante la pregunta de Helen de cómo se gobernaría una casa habitada por mujeres tan dispares, Jo promueve un sistema democrático basado en compartir y poner en común. En la primera de sus votaciones democráticas, las cuatro futuras compañeras de inmueble votan a favor del alquiler de una vivienda en la que vivirán juntas.

Esa misma noche, las cuatro llegan a su nueva casa. Cansadas, deciden posponer la limpieza doméstica para el día siguiente y ocupar sus habitaciones.

Tras colocar el retrato de Chris en su mesilla de noche, Jo se dirige a la habitación de Doris a fin de dar conversación a la recién casada que no puede parar de pensar en su marido. Junto a la cama de su nueva compañera de inmueble, Jo escucha la historia de amor de Mike y Doris por boca de esta última.

Jo se despide de Doris deseándole buenas noches. En ese mismo instante, Barbara desea buenas noches a la foto de su marido a la vez que Helen observa los retratos de su hijo y su esposo. Ya en la cama, Jo habla con la fotografía de Chris y recuerda cómo él le pidió matrimonio en Shale City.

En el recuerdo, una Jo adolescente discute con un rejuvenecido Chris a causa del comportamiento de este en el baile al que ambos asistieron la noche anterior. De acuerdo con Jo, Chris no dejó de bailar con otras chicas, sin prestarle atención a su verdadera pareja. El

enfado de Jo aumenta cuando su novio le comunica el motivo de su visita: quiere pedirle que se case con él. Ella no considera la declaración lo suficientemente romántica, con lo que fuerza una nueva pelea que no finaliza hasta que Chris le pide que responda a su petición con un simple "sí" o "no". Entre lágrimas, ella responde "sí". La pareja se besa y, tras recordar los momentos en que cada uno se enamoró del otro, Jo se cae de la hamaca en la que estaba tumbada. En ese instante, aparece su madre, preocupada por el alboroto. Sin parar de reír, la futura esposa de Chris le explica que su novio acaba de pedirle que se case con ella.

Finalizado el recuerdo, Jo escucha a Barbara quejarse por el ruido que hacen las ratas que hay en la buhardilla. A fin de acabar con ellas, la propia Barbara asegura que comprará un gato.

A excepción de Helen, las nuevas compañeras de piso demuestran, a la mañana siguiente, su ineptitud para las tareas domésticas. La constatación de lo anterior lleva a Jo a proponer la contratación de una mujer encargada del mantenimiento del hogar. Una vez más, su moción es aprobada por unanimidad.

Al anuncio que las trabajadoras de la Douglas Aircraft ponen en un periódico responde Manya, una emigrante alemana cuyo marido se ha alistado en el ejército de los Estados Unidos para combatir a los nazis. Aunque Manya renuncia a su salario a cambio de manutención y una habitación en la vivienda, Jo, Barbara, Helen y Doris deciden que compartirán con ella el dinero que sobre tras el pago de los gastos. Manya acepta, entusiasmada al saber que la casa en que va a vivir se rige por los principios democráticos que los nazis arrebataron a sus compatriotas alemanes al llegar al poder.

Tras la incorporación de Manya, el siguiente inquilino en instalarse en la casa de las trabajadoras de la Douglas Aircraft va a ser un gato. Un gato que no es la única novedad que Barbara trae consigo: ha aceptado a salir con el hombre que lleva meses cortejándola en la fábrica. Pese a las críticas de sus compañeras, Barbara no cede y propone una nueva votación centrada en la conveniencia de que cada una se ocupe de su vida privada. La moción vuelve a ser aprobada por unanimidad.

Después de su victoria democrática, Barbara sube a su dormitorio para arreglarse. Coincidiendo con su marcha, Manya sale de la cocina protestando por el hecho de que el carnicero les haya dado una libra más de bacon gratis. De acuerdo con Manya, el comportamiento del carnicero implica una falta de patriotismo intolerable, dado que el racionamiento de los recursos ha de ser estricto si los Estados Unidos quieren ganar la guerra.

La lógica de Manya impresiona a Doris de tal manera que, la recién casada, confiesa estar acaparando recursos compulsivamente. Para demostrarlo, baja de su habitación una caja que contiene ciento veintisiete barras de labios. El derroche de grasa y metal que implica el acaparamiento de barras de labios no es pasado por alto por sus compañeras. A pesar de ello, el arrepentimiento de Doris es tal que todas aceptan a ayudarla. Si comparten los pintalabios, no tendrán que gastar dinero en ellos hasta que acabe la guerra.

La actitud de sus compañeras enfada a Barbara, que las acusa de sacar las cosas de quicio al otorgar demasiada importancia al racionamiento. Las palabras de su compañera enfadan a Jo tanto que se encara con ella en una discusión centrada en el patriotismo y la necesidad de acabar con el fascismo.

En plena discusión, suena el timbre de la puerta. La llegada del pretendiente de Barbara la salva de continuar su pelea con Jo. Sin embargo, Barbara no llega a abandonar la casa esa noche. Mientras sube las escaleras para coger su abrigo, escucha en la radio la noticia de la desaparición de su marido. Una vez se ha marchado su pareja, Barbara corre a su habitación mientras rompe a llorar.

Jo también sube a su habitación. El sentimiento de culpabilidad por haber perdido los nervios con su compañera momentos antes de que esta recibiese la noticia de la desaparición de su marido lleva a Jo a recordar una situación similar en la que provocó una pelea con Chris.

En el recuerdo, Jo trata de acaparar la atención de su marido a la llegada a casa de este tras una larga jornada de trabajo. Mientras él se concentra en leer el periódico, ella intenta seducirle. Al no obtener resultado, Jo opta por provocar una pelea. Deliberadamente, la joven esposa clava un alfiler en la mano de su marido en su intento por sacar una astilla que se ha clavado. Esta vez, el plan de Jo surte efecto y Chris deja de leer el periódico mientras se inicia una discusión en la que él pone en duda la capacidad de su esposa para hacer frente a las tareas domésticas. Enfadada por la alusión de su esposo a los botones descosidos de sus camisas, Jo las saca al salón, donde comienza a remendar los botones uno a uno. Mientras ella finge afanarse en su labor, Chris trata de poner fin a la discusión preguntándole a Jo cuál es el verdadero problema. Ella se manifiesta molesta por la actitud de él cuando llega a casa y

por el hecho de que constantemente acepte hacer horas extra en el trabajo. Él se justifica arguyendo que si trabaja más es porque teme ser reclutado pronto y no quiere dejar a Jo en una situación económica difícil. Ella amenaza a su marido con comenzar a trabajar si él no deja de aceptar horas extra. Chris cede y promete dedicarle más tiempo a su esposa.

Después del recuerdo, la acción pasa a centrarse en la cocina, donde Helen, Doris y Barbara descubren, a su llegada del trabajo, a Manya leyendo una carta de su esposo. Junto a ella, el marido de la emigrante alemana ha enviado una medalla. Emocionada por la presencia de una medalla en la casa, Doris propone colocarla en una estantería, algo que el resto aprueba. Mientras colocan la condecoración del marido de Manya, Jo entra en el inmueble y comunica a sus compañeras que está embarazada.

Una elipsis temporal da paso al día del parto de Jo. En el hospital, la trabajadora de la Douglas Aircraft informa al médico de su intención de llamar al recién nacido Chris, igual que su esposo. Al sostener por primera vez al bebé en brazos, Jo recuerda una ocasión en la que su marido creyó que ella estaba embarazada.

En un nuevo recuerdo, vemos a Jo doblando varios pañales que ha comprado al enterarse de que una pareja amiga del matrimonio va a tener un hijo. Cuando Chris entra en la habitación y descubre a su mujer doblando pañales, cree que va a ser padre. Acabado el malentendido, Chris confiesa a Jo que, pese a que desea tener hijos, cree que deberían esperar hasta que acabe la guerra. Ella, sin embargo, trata de convencerle de lo contrario al decirle que un bebé no haría que se sintiese tan sola si él acaba siendo reclutado. Pero Chris desea ver crecer a su hijo y darle lo mejor, algo que es incompatible con su posible marcha al frente.

Al abandonar el hospital, Jo centra la atención de sus compañeras de inmueble. Además, la madre primeriza recibe otra buena noticia: el marido de Barbara ha aparecido y está a salvo en un hospital en Honolulu. La alegría de ésta por haber recuperado a su esposo le lleva a prometer delante de Jo que no volverá a serle infiel.

Para tenerla ocupada, Helen lee a Jo una de las cartas de su marido. En ella le comunica el futuro ascenso de su hijo. Helen se emociona tanto que Jo tiene que acabar de leer la carta por ella.

Con Jo ya recuperada, las habitantes de la casa reciben la visita inesperada de Mike Dumbrowski, el marido de Doris. Como si de la llegada de cada uno de sus esposos se tratase, las cuatro compañeras de Doris tratan al recién llegado de la misma manera que tratarían a su marido. A fin de hacer la velada de los recién casados algo memorable, Jo propone que cada una cocine un plato de la cena que servirán en honor de Mike. Todas optan por el plato favorito de sus respectivos maridos sin tener en cuenta si sus gustos coinciden con los de Mike. De hecho, ninguno de los platos es del agrado del recién llegado, que es alérgico a ciertos alimentos.

Temerosos de ofender a las compañeras de Doris, los recién casados deciden arrojar la comida a la chimenea y fingir que han disfrutado con el menú. Pero, al sonar inesperadamente el timbre de la puerta de entrada, Jo abandona la cocina y descubre al matrimonio tirando los alimentos al fuego. Aunque el derroche de comida en tiempos de guerra es algo censurable, Jo se muestra comprensiva con Mike y Doris y les propone dejarles unos sándwiches en la nevera después de servir el postre que ella misma ha preparado y que sí gusta al soldado.

Tras lo anterior, Jo abre la puerta y recoge un telegrama dirigido a ella. Al comprender que un telegrama a esas horas de la tarde no puede decir nada bueno, sube a su habitación a leerlo en privado. En él, se le comunica la muerte de su esposo. Conteniendo las lágrimas, Jo coge en brazos a su hijo para enseñarle el retrato de su padre mientras le habla del hombre que jamás conocerá. Después de una larga presentación, Jo deja al recién nacido en la cuna y sale de la habitación tratando de contener las lágrimas mientras se repite que ha de comportarse con el valor propio de la esposa de un soldado.

III.1.8.2. ANÁLISIS DE TENDER COMRADE

Consideraciones previas

A pesar de haber sido vendido por Trumbo a RKO como producto de propaganda patriótica para lucimiento de Ginger Rogers, una de sus principales estrellas, **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943) sería utilizada cuatro años después de su estreno como prueba definitiva de la ideología comunista del guionista nacido en Montrose, Colorado. La declaración ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) en octubre de 1947 de Lela Rogers, madre de Ginger Rogers, en la que acusaba a Trumbo de haber obligado a decir a su hija consignas comunistas en el filme dirigido por Edward Dmytryk, se convirtió en el punto de partida para una serie de reinterpretaciones del mismo que no parecen haber cesado desde entonces.

Las primeras de ellas, las de los llamados “anticomunistas”, pasaban por respaldar las palabras de la madre de la protagonista del filme, lo que les llevó a interpretar que tras las consignas prodemocráticas que Trumbo había introducido en el guión –y que analizaremos con detenimiento en este capítulo– se encontraban alegatos comunistas inconfundibles.

Las segundas reinterpretaciones surgieron tanto de los artífices de la película como de aquellos que consideraban absurda la acusación de Lela Rogers. En su autobiografía *It's a Hell of a Life but not a Bad Living*, Edward Dmytryk apuntaba:

“Tender Comrade era un filme bastante sensiblero que funcionó razonablemente bien en taquilla. Trataba sobre los problemas de cuatro esposas de la guerra trabajadoras que deciden aunar sus recursos mientras sus maridos están en el frente. Comparten casa, criada, coche y sus miedos, esperanzas, triunfos y frustraciones. Su máxima es ‘Compartir y poner en común’, lo que sonaba inocentemente democrático cuando hicimos la película, pero que acabaría por perseguirme pocos años después cuando se me enseñó

*que la verdadera máxima de la democracia es ‘Coge lo que puedas mientras puedas y el demonio cogerá lo postrero’*⁸⁰.

Trumbo no llegó a desmentir en vida –como hizo Dmytryk en su autobiografía- la supuesta inserción de ideología comunista en el guión del filme. No obstante, de acuerdo con Peter Hanson, Christopher Trumbo –hijo de Dalton Trumbo y escritor y guionista al igual que su padre- desmintió en una conversación privada con él en 2000 la idea vertida por Lela Rogers ante el HUAC en 1947. De acuerdo con Hanson, Christopher señaló que su padre escribió “*la película que aparenta ser, una película sobre la adaptación a la vida en tiempos de guerra*”⁸¹.

A pesar de las palabras de Dmytryk, cuyas circunstancias personales le llevaron a una reinterpretación forzosa de gran parte de su filmografía anterior a 1947, y las de Christopher Trumbo –que no las de su padre Dalton, que jamás desmintió que hubiera vertido planteamientos marxistas en el filme-, la película plantea una serie de cuestiones que, cuando menos, dan pie a pensar lo contrario. Por ello, no habrá que perder de vista antes de comenzar el análisis de **Tender Comrade** una serie de aspectos que pueden ser de interés de cara a contextualizar tanto la película como la situación vital de su guionista.

El primero de ellos es el año de realización y estreno del filme, 1943⁸². Se trata de un año importante para Trumbo, ya que pocos días antes del primer estreno de **Tender Comrade**, el guionista se había afiliado al Partido Comunista Norteamericano, al que no pertenecía hasta entonces. Los motivos para la decisión que más consecuencias negativas traería a su vida de todas cuantas tomase jamás, la encontramos en una entrevista con Bruce Cook, su biógrafo:

⁸⁰ Dmytryk, E.: *It's a Hell of a Life but not a Bad Living*, Time Books, New York, 1978, p 58.

⁸¹ Hanson, P.: Op. Cit., p 78.

⁸² Tender Comrade fue estrenada en Estados Unidos en un solo pase a finales de diciembre de 1943 para así poder optar a los premios de la Academia de ese año. Su gran estreno nacional tuvo lugar a mediados de 1944.

“Mira, yo había trabajado con comunistas, amigos que decían que eran comunistas, desde la época en que el Screen Writers Guild comenzó su reforma en 1936 [...]. Espero que esto no suene como algunos podrían llegar a interpretarlo, pero la incipiente reacción contra el comunismo –y en Hollywood, la creación del Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals– me convencieron de que iba a haber problemas. Y pensé que yo quería tomar parte en ellos si los hubiera. No quería tener las ventajas de todos aquellos años de amistad y escapar de sus desventajas. Ahora eso puede sonar raro. Yo no creo que sea raro después de todo. Era parte de mi motivo. Si no hubieran sido mis amigos, yo no me habría afiliado. Alguien me dijo que fuese a una asamblea, y fui, sabiendo perfectamente lo que eso significaba. Y entonces, alguien dijo, ‘¿Quieres afiliarte?’. Y respondí, ‘Mira, no habría venido a la asamblea si no hubiera decidido afiliarme’. Y me convertí en miembro. Para mí no fue un asunto con grandes consecuencias. No implicaba ningún cambio significativo en mi pensamiento o en mi vida [...]. Bien podría haber sido un comunista diez años atrás. Pero jamás me he arrepentido de ello. De hecho, es posible que me hubiera arrepentido de no haberlo hecho porque, no sé, pero para mí fue una parte esencial estar vivo y tomar parte en un periodo muy significativo de la historia, probablemente el periodo más significativo de este siglo, seguramente el más catastrófico”⁸³.

A diferencia de las de Dmytryk, las de Trumbo resultan unas palabras absolutamente esclarecedoras de la verdadera situación vivida por el guionista en 1943. Su compromiso ideológico ante la amenaza de que algo grave podía suceder en su país hace pensar seriamente en una materialización de dicho compromiso en su obra.

Otro de los aspectos que no ha de perderse de vista es el carácter propagandístico del filme, que a menudo ha sido utilizado para desacreditarlo ideológicamente a la vez que para minimizar su supuesta ideología marxista. Lejos de ser así, su abierta posición antinazi y pro-creación de un segundo frente –o lo que es lo mismo, a favor de la entrada de los Estados Unidos en la

⁸³ Cook, B.: Op. Cit., p 147-148.

Segunda Guerra Mundial- subraya la importancia de la cuestión ideológica en **Tender Comrade**. De hecho, incluso el Comité de Actividades Americanas justificó el marxismo del filme aludiendo a su defensa de la intervención de los Estados Unidos en la guerra. Según el punto decimosexto del memorando de nueve páginas leído por el fiscal Robert E. Stipling y su compañero Robert B. Gaston:

“De acuerdo con el Daily Worker del 7 de Octubre de 1942, página 7, el señor Trumbo fue un patrocinador del Frente de Artistas para Ganar la Guerra. El Frente de Artistas para Ganar la Guerra era una organización que apoyaba la entonces demanda popular comunista de un segundo frente. Muchos de sus patrocinadores eran escritores de la prensa comunista que se habían opuesto a la guerra durante el pacto Stalin-Hitler, como Alvah Bessie, Angelo Rendon, Alfred Kreymborg, Albert Maltz y Ruth McKenney. El 14 de septiembre de 1942 se organizó una reunión del llamado Comité de los Ciudadanos por la Victoria en el Philharmonic Auditorium de Los Ángeles. El señor Trumbo fue el autor de un artículo de 6 páginas titulado “Una carta abierta a la gente americana”, que fue distribuido en esta reunión, y que instaba a los lectores a pedir y telegrafiar al Presidente para que abriese un segundo frente”⁸⁴.

Por último, podemos encontrar en **Tender Comrade** algo que ya estuviera presente en **Kitty Foyle (Espejismo de amor, Sam Wood, 1940)**, por la que Trumbo fue nominado al Oscar al mejor guión adaptado tres años atrás. Se trata de un feminismo que hoy en día podría resultar algo arcaico pero que resulta acorde con la lucha por la independencia de la mujer que se libraba en Norteamérica durante la época de gestación del guión. Si bien en el caso de **Kitty Foyle** podemos encontrar tanto la defensa de la independencia del personaje interpretado por Ginger Rogers –fruto del guión de Trumbo– como la crítica a las consecuencias de dichas reivindicaciones independentistas –presente en el prólogo mudo del filme y que puede ser más achacable a la personalidad extremadamente conservadora de Sam Wood, el

⁸⁴ United States Government Printing Office (Comp.): *Hearings before the Comitee on Un-American Activities. Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States. Transcript of Proceedings, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q), Washington D.C., 1947.*

director del filme-, en **Tender Comrade** la exaltación de la evolución del personaje de Jo Jones (Ginger Rogers), que pasa de ser el arquetipo canónico del ama de casa a convertirse en una obrera independiente de elevada conciencia social, es –como podremos ver en el detallado análisis del filme– bastante más evidente que en la película de Sam Wood.



6. El contradictorio prólogo sobre las consecuencias negativas de la libertad de la mujer en **Kitty Foyle** (**Espejismo de amor**, Sam Wood, 1940).

El reencuentro de Chris y Jo

Tender Comrade comienza con el poema *To My Wife* (*A mi esposa*), de Robert Louis Stevenson, del que Trumbo va a tomar el nombre de la película:

*“Teacher, Tender Comrade Wife,
A fellow-farer true through life,
Heart-whole and soul-free
The August Father
Gave to me”*⁸⁵

⁸⁵ Cuya traducción sería: *Profesora, esposa tierna camarada / Una verdadera compañera de viaje a lo largo de la vida / De gran corazón y espíritu libre / Que el Padre Agosto / Me dio a mi.*



7. El poema de Robert Louis Stevenson, del que literalmente se extrae el título del filme, sobre el plano recurrente de la pareja de amantes bajo el cielo nublado.

Tras los títulos de crédito –que aparecen sobre la imagen de una pareja en el horizonte⁸⁶- vemos a Jo Jones (Ginger Rogers) apagando las luces de su habitación, dispuesta a irse a dormir. Al apagar la de su mesilla de noche, mueve ligeramente un retrato que hay en ella y en el que se distingue a un hombre vestido de uniforme. Ya en la oscuridad, oímos a Jo besar la fotografía refiriéndose a la persona que hay en ella como “*Mi amor*”⁸⁷. Dado el año de estreno del filme y el contexto histórico en que apareció en las pantallas estadounidenses, la deducción del público de la época de dicho gesto es inmediata: Jo es una de las miles de esposas que espera a su marido en Estados Unidos mientras éste combate en la guerra.

Jo se sienta en la cama y oye cómo unos nudillos llaman en dos ocasiones a la puerta. Pregunta quién es, pero nadie responde. Sorprendida de que a esa hora alguien la llame, abre la puerta descubriendo al otro lado a su marido, Chris Jones (Robert Ryan). El apasionado beso que vemos a continuación no deja dudas lugar a dudas: hace mucho tiempo que la pareja no se veía.

⁸⁶ Una imagen recurrente a la que Dmytryk acudirá en varias ocasiones, como se comentará posteriormente.

⁸⁷ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

El diálogo que sigue al recibimiento sirve a Trumbo para introducir en el guión una serie de aspectos interesantes que le permiten situar a los personajes en su particular universo creador. Una vez Chris haya conducido a Jo al sofá, y después de que ella se enjugue las lágrimas de alegría por ver a su esposo, él comenta a su amada la maravillosa sensación que le supone estar en de vuelta en casa. Trumbo aprovecha la respuesta de Jo para situar espacialmente a los personajes, a la vez que remarca que su verdadera procedencia no se corresponde con su actual ubicación. Así, pese a que el guionista no desvela aún la ciudad en la que Jo y Chris se encuentran, las palabras de Jo revelan que antes del conflicto ambos vivían en una pequeña ciudad llamada Shale City.

Dada la importancia de este dato en el imaginario personal de Trumbo, conviene reparar en él brevemente antes de continuar con nuestro análisis. Desde su primera obra literaria *Eclipse*, Trumbo usó a lo largo de su vida el nombre de Shale City para referirse a la ciudad de Colorado que le vio crecer, Grand Junction. El guionista recurrió a Shale City como telón de fondo en algunas de las obras más personales de su carrera, a saber: las novelas *Eclipse* (1935) y *Johnny Got His Gun* (1939), la pieza teatral *The Biggest Thief In Town* (1949) y las películas **The Remarkable Andrew** (**La sombra amiga**, Stuart Heisler, 1942), **Tender Comrade** (**Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943) y la adaptación cinematográfica de **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971). Como pronto se encargarán de hacernos saber los personajes de Jo y Chris, el caso de **Tender Comrade** es, junto con el de **Johnny Got His Gun** uno de los más significativos por su paralelismo autobiográfico. En ambas, el personaje principal de la trama⁸⁸ se ve obligado a abandonar su querida ciudad en pos de una metrópoli mucho mayor que, en ambos casos, es Los Ángeles. Exactamente lo mismo que le sucedió a Dalton Trumbo durante su adolescencia, que vino fuertemente marcada por su traslado de Grand Junction a Los Ángeles.

⁸⁸ Nótese, además, la tremenda similitud en el nombre de ambos: Jo en el caso de la protagonista femenina de **Tender Comrade** y Joe en el del protagonista masculino de **Johnny Got His Gun**.

La respuesta de Chris –que dice que su hogar está allí donde se encuentra Jo- da paso a una serie de piropos que anteceden a la noticia de que el militar ha de partir a ultramar a la mañana siguiente, lo que concede a los amantes tan solo una noche para estar juntos. Víctima de un cúmulo innumerable de sentimientos, Jo se derrumba momentáneamente, diciéndose que sabía que algo así iba a suceder. Él la consuela, comentando que su marcha no implica su funeral, y cambia el tema de conversación al enumerar la lista de cosas que desea hacer esa noche: darse un baño de espuma, tomar una copa y besar a su esposa. Es evidente que éste último comentario supone un eufemismo de hacer el amor con Jo, único hecho que trascenderá de esa noche una vez haya avanzado la película.

Un curioso plano torcido del reloj despertador de Jo sigue al encadenado que puntúa la elipsis temporal con respecto al plano anterior. El reloj marca las cinco menos cinco en el momento en que suena. Su extraña posición obedece a la colocación del mismo, entre las manos de Jo, que se ha quedado dormida en el sillón en que, poco antes, la viésemos con su amado. Este gesto –que Jo no esté en la cama junto a su esposo- no implica en absoluto –tal y como comprobaremos cuando ella comunique su embarazo, cuya gestación únicamente ha podido tener lugar esa noche- que no se haya consumado el acto sexual entre Jo y Chris. Más bien indica que el personaje interpretado por Ginger Rogers apenas ha dormido y, por algún motivo, ha optado por trasladarse al sillón en plena noche. Un hecho que ella misma confirma una vez ha levantado a Chris tarareando el séptimo de caballería: el motivo de su marcha ha sido que su marido se mueve tanto mientras duerme que no le deja dormir.

La siguiente aseveración de Chris –que manifiesta su deseo de concentrarse en ser un civil una vez haya finalizado la guerra- sorprende por las implicaciones que conlleva. En un discurso tan probólico –entendido como pro-Segunda Guerra Mundial- como el que se plantea en el filme, sorprende una línea de diálogo como la que introduce Trumbo en este momento. Si bien es cierto que las palabras del marido de Jo no suponen una crítica abierta a la guerra, no hay que perder de vista el énfasis que se pone en la preferencia de

la vida al margen del ejército. El monólogo final del filme nos permitirá concluir que el énfasis de Chria pretende resaltar la importancia de acabar con el fascismo para poder volver a ser un civil sin preocupaciones, con una vida placentera y tranquila en un mundo en que no exista la amenaza que suponen regimenes como el alemán, el italiano o el japonés. Sin embargo, en el momento en que nos encontramos, en el que la tristeza que provoca a los dos amantes su dura e inminente separación es evidente, puede interpretarse cierta nota de crítica en las palabras de Chris. En cualquier caso, dicha interpretación es absolutamente fortuita y en no parece intencionada. Lo que busca Trumbo es enfatizar la felicidad que supone para los ciudadanos norteamericanos la visión de su futura vida en un mundo libre de la amenaza fascista.

Otro encadenado vuelve a señalar una nueva elipsis temporal. Chris enciende un cigarrillo a Jo tras haber finalizado el desayuno en la cocina de su apartamento. El sonido del zumbido de una mosca da paso a la primera de las historias relativas a su enamoramiento que oiremos a lo largo de la película. En este caso, es Chris quien la cuenta, desafiando a Jo a adivinar en qué está pensando mientras fuma el cigarrillo que acaba de encenderle. El militar acierta: su esposa piensa en el día en que Chris le escribió una nota en la clase de química del instituto. Una nota que ella hubo de tragarse sin haber leído cuando la profesora la sorprendió a punto de hacerlo. El que en ese momento se oyera en el aula el zumbido de una mosca, al igual que en la cocina después del desayuno, ha llevado a Chris a adivinar el pensamiento de su amada.

Es cierto que el recurso de la mosca para insertar la historia de la clase de química resulta un poco forzado. Sin embargo, a nivel narrativo funciona bien, pues facilita al espectador dos datos importantes acerca de la relación de Jo y Chris: que se conocen tan bien que son capaces de saber en qué piensa el otro y que están juntos, al menos, desde su etapa en el instituto. Algo en lo que Trumbo reincidirá más adelante, a partir de los múltiples flashbacks que le servirán para apuntalar la construcción de la historia de amor de la pareja protagonista. Una técnica muy significativa, tanto en la primera etapa del guionista –**Kitty Foyle**, por la que obtuvo su primera nominación de la

Academia como guionista, está construida de igual manera- como en su única película como director, **Johnny Got His Gun**⁸⁹.

Pese a los esfuerzos de Jo por averiguar qué decía la nota que se vio obligada a tragar aquel día en el instituto, Chris se niega a desvelar el misterio, lo que hace de la anécdota un recuerdo más romántico si cabe.

La despedida en la estación de tren

Un nuevo encadenado sitúa la acción espacialmente en la estación de tren, enlazando las últimas palabras de Chris –“*Vámonos, o creerán que he desertado*”⁹⁰- con la secuencia que se inicia a continuación. Una secuencia que vuelve a destacar por su importancia en el imaginario personal de la obra de Trumbo. Apenas cuatro años antes de finalizar el guión original de **Tender Comrade**, Trumbo había publicado su segunda novela, *Johnny Got His Gun*. En ella –y posteriormente, en su adaptación cinematográfica de 1971- encontramos un episodio simétrico al que se retrata en el filme que estamos analizando. Tras su última noche juntos –en la que hacen el amor por primera y última vez-, Joe y Kareen se despiden en el andén de una estación de tren mientras otros muchos soldados hacen lo propio con sus amadas y demás familiares⁹¹.

En **Tender Comrade** la situación planteada por Trumbo es la misma. Se trata de la última vez en que ambos van a verse, tal y como presentía Jo la noche anterior, en un nuevo paralelismo con *Johnny Got His Gun*, en la que Kareen trata de persuadir a Joe para que deserte por estar absolutamente convencida de que va a morir en la guerra. Al igual que Joe en *Johnny Got His Gun*, Chris trata de consolar a Jo asegurándole que no le pasará nada en el frente. Por su parte, Jo se comporta de idéntica manera que Kareen en la segunda novela de Trumbo –y su postrera adaptación cinematográfica-: trata

⁸⁹ Tal y como veremos en el análisis detallado de ésta última, Trumbo construirá la historia de amor de Joe (Timothy Bottoms) y Kareen (Kathy Fields) valiéndose de numerosos flashbacks.

⁹⁰ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

⁹¹ Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Punto de Lectura, Madrid, 2002, p 59.

de mostrarse fuerte ante su amado al ser consciente de que puede ser la última vez que le vea.



8. La misma despedida en dos planteamientos diametralmente opuestos. Mientras que, a la izquierda, Chris (Robert Ryan) marcha a una guerra necesaria para poner fin a la amenaza fascista en **Tender Comrade**, a la derecha, Joe (Timothy Bottoms) abandona a Kareen (Kathy Fields) para combatir en un conflicto injusto y carente de sentido en **Johnny Got His Gun**.

En su afán por consolarla, Chris se refiere a lo que harán cuando acabe la guerra y ella le esté esperando en ese mismo andén:

“Te abrazaré, te llenaré de besos y te llevaré a Shale City. Shale City es mucho más bonito que Los Ángeles”⁹².

Por segunda vez en lo que va de filme, el nombre de Shale City vuelve a asociarse a un pasado de felicidad como contraposición a un presente marcado por la dureza de los acontecimientos que motivan la separación del matrimonio Jones. Además, Trumbo aprovecha para situar espacialmente la ciudad en la que se encuentra la estación –Los Ángeles- y en la que veremos cómo Jo se convierte en una mujer fuerte e independiente.

Por último, la conversación que cierra la secuencia –y en la que Jo y Chris hacen planes para el futuro, que pasan por comprar una casita en Shale

⁹² Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

City con un jardín en el que poder hacer barbacoas y un huerto⁹³-, vuelve a entroncarse en el planteamiento patriótico del filme por suponer una defensa a ultranza de lo que conocemos como “*american way of life*”. Una vez más, Trumbo plantea que ese tipo de vida no es viable hasta que se acabe con la amenaza fascista, con lo que, en este caso, no hay posibilidad de deserción para Chris. He ahí la principal diferencia entre la secuencia de la despedida en **Johnny Got His Gun** y la de **Tender Comrade**. Mientras que, en la primera, Joe nos es presentado como la víctima de una guerra injusta y totalmente carente de sentido, en la segunda, Chris aparece como un hombre con una misión elevada que pasa por acabar con la mayor amenaza a la que se haya enfrentado su país a lo largo de la historia: el fascismo. De ahí que Jo no pueda sino resignarse, sin llegar siquiera a cuestionar los motivos que le separan de su marido, pues sabe que son justos y absolutamente necesarios.

La enumeración de las múltiples comodidades que tendrá su hogar una vez haya finalizado la guerra se ve interrumpida por el último aviso de salida del tren. Ambos se apresuran para decirse las últimas palabras. Él repite lo mucho que la quiere a la vez que le pide que le escriba. Ella asegura que le escribirá y le advierte tanto que tenga cuidado con los resfriados como que no flirtee con las mujeres que conocerá donde esté destinado⁹⁴.

Tras la última petición de Jo –que su marido se ocupe de volver cuanto antes- y un largo beso de despedida, Chris salta al tren en marcha. Una vez se queda sola, Jo se derrumba completamente, lo que vuelve a apuntar a la certeza que le asaltara la noche anterior acerca de la muerte de su marido. A modo de subrayado, Dmytryk inserta en la banda sonora una canción de corte militar para finalizar con una triste melodía de violín sobre la que vemos a Jo llorando sentada en uno de los bancos de la estación. Una señora mayor, que también llora la marcha de un ser querido –por su edad ha de tratarse con casi total seguridad de un hijo- trata de consolarla mientras la cámara se aleja y la

⁹³ Como el que –de acuerdo con el biógrafo del guionista (Cook, B.: Op. Cit.)- tenía el padre de Trumbo en su casa de Grand Junction, en el que también había un gallinero como el que pretende vallar el personaje de Chris en Shale City.

⁹⁴ Una preocupación frecuente en las películas que tratan de alguna manera el tema bélico, como demuestra **All Quiet On The Western Front** (**Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930), en la que la madre de Paul (Lew Ayres), el personaje protagonista, le advierte a su hijo, antes de marcharse por segunda vez al frente, que tenga cuidado con las mujeres francesas que allí encontrará.

imagen funde con la del exterior de la fábrica de aviones que da paso a la secuencia siguiente.

El almuerzo en la fábrica de Douglas Aircraft

La turbia historia vivida en los Estados Unidos a partir de la segunda mitad de la década de los cuarenta ha hecho de la secuencia del almuerzo en la fábrica de aviones de Douglas Aircraft la más célebre de **Tender Comrade** por su supuesta abundancia de consignas comunistas. A pesar de que, como bien señalan Paul Buhle y Dave Wagner en su obra *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*⁹⁵, la frase “Compartir y poner en común” –que Lela Rogers empleó para demostrar que su hija fue víctima de un guión comunista y que es utilizada por el personaje de Jo por primera vez en esta secuencia- no es la mayor muestra de marxismo que podemos encontrar en el filme, la secuencia que nos disponemos a analizar es ciertamente una de las más significativas a la hora de comprender el significado ideológico que Trumbo pretendía introducir en **Tender Comrade**.

La secuencia se abre con dos planos de situación, uno exterior y otro interior, que dejan claro que la acción se desarrolla en el puesto de trabajo de Jo, que no es otro que una fábrica de aviones. Mientras Jo avanza por uno de los pasillos de la fábrica conduciendo una pequeña grúa motorizada, Dmytryk nos presenta visualmente a dos de las tres mujeres que esa misma mañana se convertirán en sus nuevas compañeras de piso: Doris Dumbrowski (Kim Hunter) y Barbara Thomas (Ruth Hussey). Ambas saludan a Jo mientras continúan con el duro trabajo físico al que la fábrica somete a las mujeres.

⁹⁵ Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 216.



9. La fábrica de aviones Douglas Aircraft como espacio en el que Jo (Ginger Rogers) y otras tantas mujeres alcanzan la independencia económica y social que les había sido negada hasta la fecha.

Como viene siendo habitual, un encadenado puntúa la evidente elipsis temporal que separa el plano de Jo tras saludar a Barbara y el siguiente, en el que ésta se sienta en el comedor frente a la tercera de las futuras compañeras de piso de Jo: Helen Stacey (Patricia Collinge).

La secuencia que se inicia a continuación plantea tres puntos de gran importancia, tanto argumental como temática.

El primero en introducirse es el de la dudosa moral que Trumbo atribuye al personaje de Barbara. Así, el primer comentario de Helen al ver a su compañera hace referencia al mal aspecto de ésta, fruto de su resaca tras una fuerte borrachera la noche anterior. Mientras Barbara se arrepiente de no aprender a no emborracharse cuando ha de trabajar al día siguiente, Jo llega a la mesa y toma asiento. Inmediatamente, hace una nueva referencia al mal aspecto de Barbara. Su tono de voz deja entrever que dicho comentario, referido a su compañera, es bastante habitual. De esta manera, por medio de la repetición, Trumbo construye eficazmente el primero de los rasgos del personaje de Barbara: es una mujer que acostumbra a salir y emborracharse entre semana. Un rasgo que el guionista no convertirá en algo censurable hasta facilitarnos la información de que Barbara es una mujer casada.

Hábilmente, Barbara logra desviar la conversación, centrando la atención en el personaje de Jo en un interludio que sirve a Trumbo para dar paso al segundo de los temas que desarrolla la secuencia: el matrimonio en tiempos de guerra.

Tras el comentario sobre sus ojos rojos, Jo confiesa haber estado llorando por la marcha de su marido. Dado que sus interlocutoras lo desconocen, les explica que Chris se presentó anoche en su casa para volverse a marchar esa misma mañana destinado a ultramar. En ese instante, Doris se une a la conversación de las tres mujeres, sentándose junto a Helen. Enseguida, la recién llegada interviene, reprochando a Jo que haya mencionado que su marido ha sido destinado a ultramar:

“No has debido decir eso, Jo. No debemos hablar de lo que hacen las tropas”⁹⁶.

Por medio de la aceptación de Jo de la premisa de Doris –a la que responde que si lo ha comentado es porque el lugar en que están es seguro-, Trumbo entronca el comentario de la recién llegada con el planteamiento abiertamente patriótico del filme. Como acertadamente señala Peter Hanson en su interesante análisis sobre **Tender Comrade**, la línea de diálogo de Doris resulta significativa a dos niveles:

*“Primero, indica la ubicuidad de la guerra en la vida de estas mujeres al mostrar que ellas mismas censuran sus propios discursos, y segundo, indica que **Tender Comrade** es, al menos en parte, un mecanismo para difundir propaganda ‘positiva’”⁹⁷.*

En efecto, la de Doris es la primera de las muestras de conducta que encontraremos en el guión de Trumbo y que, en bastantes ocasiones, vendrán asociadas al personaje de Doris, tal vez el más concienciado patrióticamente de todos dado su reciente matrimonio con un soldado.

El tema del matrimonio no se desvanece con la alusión a las normas de conducta y discreción en pos de la seguridad nacional. Jo justifica la seguridad de hablar de Chris en esa mesa aduciendo que todas las que están ahí, menos Doris, tienen a sus maridos en el ejército. El anillo que luce esta última, y que

⁹⁶ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

⁹⁷ Hanson, P.: Op. Cit. p 71.

descubre Jo mientras su compañera busca el almuerzo, da paso a la historia del matrimonio de Doris, contraído la tarde anterior.

Dicho relato es utilizado por Trumbo como el segundo de los interludios argumentales de la secuencia. Interludio que nos devuelve al primero de los temas que el guionista plantease en ella: la dudosa conducta moral de Barbara. De esta manera, el comentario del personaje interpretado por Ruth Hussey sobre el nuevo apellido de su compañera –“¿*Quieres decir que has cambiado un apellido como White por uno como Dumbrowski? ¡Al menos será un buen partido!*”⁹⁸– vuelve a poner sobre el tapete su deficiencia moral. Como contrapunto, Trumbo sitúa la defensa a ultranza de Jo del nuevo apellido de su compañera. Es evidente que, tras la disputa por el apellido, se encuentra un debate mucho mayor: el de la tolerancia racial y la igualdad e integración de los inmigrantes –y, por extensión, sus ideas– en los Estados Unidos en tiempos de guerra. No en vano, el apellido que escoge Trumbo es uno de un origen muy concreto: se trata de un apellido originario del este de Europa. Resulta imposible conocer la procedencia del mismo, tanto podría ser ucraniano como polaco o yugoslavo. Lo que no parece fortuito es que Trumbo acuda a un apellido propio, bien de la Europa comunista, aliada en aquella época de los Estados Unidos en su lucha contra el fascismo, bien de la ocupada por los nazis.

Solventado el problema del apellido con un amago de disculpa por parte de Barbara, que alude a su resaca para explicar su comentario, las mujeres reanudan la conversación acerca del marido de su compañera, quedando claro, tras una pregunta de Jo, que el matrimonio de Doris no pudo ser consumado dada la premura con que su marido debía marchar al frente.

Trumbo vuelve a reincidir en el tema de la moral de Barbara por medio de la introducción de un personaje masculino en escena. Éste la corteja pidiéndole que concrete “*esa cita*” que tienen pendiente en una frase que deja entrever que las promesas de Barbara de salir con su nuevo interlocutor se

⁹⁸ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

remontan tiempo atrás. Ella, víctima de la resaca, se despacha con él, no sin dejar claro que sólo saldrá con su nuevo galán si le invita al Cocunut, un local de moda aparentemente caro. Trumbo remarca que la negativa de Barbara es únicamente consecuencia de su resaca gracias a una nueva línea de diálogo en el personaje masculino que evidencia lo anterior:

“Muy bien, lo intentaré cuando no tengas los ojos rojos”⁹⁹.

Enfadada por haber sido descubierta, Barbara echa a su pretendiente en un acto que vuelve a dar paso a la crítica de sus compañeras. Por medio de ellas sabremos que Barbara sale habitualmente con hombres pese a tener a su marido en el frente. Es esto último lo que hace de su conducta algo reprochable, no su aparente libertad sexual.

La primera en enfrentarse a ella es Doris, que la acusa de dar esperanzas al hombre que acaba de marcharse y que, para colmo, está casado –aunque separado- y tiene dos hijos. Este último dato, facilitado por la propia Barbara, hace inevitable la intervención de Jo, que vuelve a ser utilizada por Trumbo como contrapunto moral a la actitud de su compañera.

“Barbara: [...] Estos tipos te dan una buena perspectiva de la vida.

Jo: Da igual. Tú, aún así, sales con hombres.

Barbara: Claro. ¿Y por qué no?

Jo: No está bien, estando Pete en la marina.

Doris: Yo, desde luego, no lo haría.

Jo: Tú aún no has tenido la oportunidad.

Barbara: Y si estuvieras con un hombre como Pete Thomas, otro gallo cantaría. No tiene sentido de la responsabilidad ni nada.

Jo: Tuvo el suficiente sentido de la responsabilidad como para alistarse, ¿no?

Doris: Mi Mike se alistó el día de Pearl Harbour.

Barbara: Pete se ofreció voluntario tres años antes de Pearl Harbour. De eso me quejo. Le gustó la idea de una chica en cada puerto. Seguro que le funciona”¹⁰⁰.

⁹⁹ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

¹⁰⁰ Ibidem.

Como vemos, la función de Jo bascula entre la crítica moral y la camaradería con su compañera. Así, a la vez que la critica, la defiende ante Doris, consciente de que los hechos hablan por sí solos y la conducta de Barbara no tiene defensa posible. Ni siquiera la alusión a la no probada infidelidad de su esposo la exime de culpa. Que él no sea un ser moral no la obliga a ella a actuar de la misma manera. De ahí que Jo, a fin de evitar una disputa mayor, de la que Barbara saldría como perdedora, cambie de tema dando paso al tercero y último que Trumbo trata en la secuencia: la apuesta práctica de Jo por un hogar regido por una democracia de tintes marxistas.

La mención de la posibilidad de celebrar una fiesta en honor del reciente matrimonio de Doris funciona a la perfección como nexos argumental para el planteamiento de Jo de compartir gastos a fin de alquilar un piso más grande para las cuatro compañeras de trabajo. Al comentar Doris lo que está dispuesta a pagar por un nuevo alquiler, Jo pregunta a las otras dos mujeres sentadas a su lado por lo que pagan por su apartamento. Al sumar su cantidad con la de ellas, se percató de la enorme suma de dinero que pagan entre las cuatro: noventa y tres dólares. Es entonces cuando Jo propone abandonar sus pequeños apartamentos y compartir entre las cuatro una vivienda más grande con, al menos, cuatro dormitorios, un gran salón y una cocina. Tras convencer a Barbara y a Doris, tan solo queda preguntar a Helen, la mayor del grupo. La conversación entre ésta y Jo es, posiblemente, la más célebre de la película por tratarse de aquella a la que aludiera Lela Rogers en su testimonio ante el Comité de Actividades Antiamericanas en octubre de 1947 como prueba definitoria de la infiltración comunista en Hollywood:

“Jo: ¿Qué te parece la idea, Helen?”

Helen: Puede funcionar. Pero hay que señalar que somos distintas y puede que choquemos a veces. Habría que buscar un modo de resolver las disputas que puedan surgir.

Jo: Eso es fácil. Podemos votar. Podemos llevar la casa como una democracia. Y cuando surja un problema, convocaremos una reunión. Sí chicas, sería estupendo. Por ejemplo, tenemos dos coches entre las cuatro,

*dos juegos de ruedas gastándose. Podemos vender un coche y usar el otro siguiendo la máxima de ‘Compartir y poner en común’. Y podemos... ¡Podemos hacer tantas cosas! ¿Qué chicas, votamos? Todas las que estéis a favor decid ‘Yo’*¹⁰¹.

Es cierto que la base sobre la que se sustenta un sistema democrático es el derecho a voto que se reservan sus ciudadanos. Hasta aquí, la solución de Jo al problema planteado por Helen no sería sorprendente, subversiva o, tal y como se planteó en las vistas del HUAC de octubre de 1947, comunista. El problema surge en el añadido –completamente deliberado– de Trumbo a la valoración de Jo sobre el funcionamiento de la democracia. Si bien es cierto que la característica definitoria de la democracia es la libertad de elección de sus ciudadanos, no lo es, en absoluto, que la máxima de la misma sea “*Compartir y poner en común*”. De hecho, la frase empleada por Jo define un sistema político que, pese a poder sustentarse en medidas democráticas, en absoluto se parece al sistema democrático capitalista y conservador que ha definido la política norteamericana a lo largo de su historia. El único sistema que obedece a una máxima como la que plantea Jo –que implica directamente la supresión de la propiedad privada a favor de la propiedad común–, es el sistema retratado por Marx y Engels en su célebre *Manifiesto comunista*. En él, ambos autores sintetizan el comunismo en una expresión que implica las mismas consecuencias que la planteada por Jo a sus compañeras:

*“Los comunistas pueden resumir su teoría en esta única expresión: supresión de la propiedad privada”*¹⁰².

La aceptación de Helen, Doris y Barbara de la medida propuesta por Jo supone el inicio de un sistema alternativo al que rige el país en que viven y que ha sido construido en base a la defensa a ultranza de la propiedad privada. En definitiva, en la votación que sigue al monólogo de Jo se encuentra, tal y como señala Peter Hanson, el más radical de los planteamientos que Trumbo introduce en la secuencia:

¹⁰¹ *Tender Comrade (Compañero de mi vida)*, RKO Radio Pictures, 1943.

¹⁰² Marx, K. y Engels, F.: *Op. Cit.*, p 59.

“La idea de que los americanos puedan elegir, por medio de la votación democrática, convertirse en comunistas o, cuando menos, socialistas de algún tipo”¹⁰³.

Un planteamiento coherente con las ideas del autor de la pacifista *Johnny Got His Gun* por hacer posible una revolución pacífica que lleve a su nación a un sistema, en su opinión, más justo e igualitario. Algo en absoluto imposible en 1943, año en que Trumbo se alistó al Partido Comunista norteamericano que, por aquel entonces, era un partido político completamente legal en los Estados Unidos.

Llegados a este punto, conviene señalar la diferente apreciación de Trumbo casi dos décadas después, cuando escribe el guión de **Spartacus** (**Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960). En ella, Trumbo plantea la necesidad inevitable de una revolución armada en pos de acabar con un sistema injusto y opresivo, en lo que –como podrá verse en el análisis del filme que se incluye en este estudio- supone una brillante metáfora entre la Roma clásica y los Estados Unidos de la época del macarthismo. La caza de brujas y las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial llevan a Trumbo a un cambio de postura radical diecisiete años después de la realización de **Tender Comrade**. En la América de 1960, ya no es posible la solución utópica que plantea Jo en el filme que ahora nos atañe. La posibilidad de una transición democrática al marxismo en Estados Unidos, que es factible aunque improbable en 1943, está fuera de toda cuestión a finales de la década de los cincuenta.

¹⁰³ Hanson, P.: Op. Cit. p 73.



10. La propuesta de Jo (Ginger Rogers), que le permite valerse de la democracia para implantar un sistema de corte marxista basado en la colectivización de los recursos de las cuatro mujeres proletarias.

La primera noche en el nuevo hogar

Tras la importante secuencia ideológica de la fábrica, el guión de Trumbo vuelve a centrarse en la parte argumental de la historia con la llegada al nuevo hogar de Jo, Doris, Helen y Barbara.

Después de un día buscando un inmueble que les satisfaga, las cuatro mujeres encuentran una vivienda unifamiliar a la que se trasladan esa misma noche. El cansancio de un agotador día de búsqueda hace mella en ellas, con lo que todo son pegas cuando llegan a su nueva casa. La principal crítica se centra en algo tan absurdo como lo estrecha que es la chimenea. Erigiéndose una vez más como líder del grupo, Jo trata de minimizar los inconvenientes de la casa y anima a sus compañeras a retirarse a sus habitaciones con paso alegre. Una vez están en ellas, la colocación del retrato de Chris en la mesilla de noche de Jo lleva a ésta a reparar en lo triste que ha de sentirse Doris, privada del disfrute de los primeros días de su recién contraído matrimonio. Así, decide abandonar la habitación y entrar a ver a su compañera, a la que interrumpe en sus oraciones. Aún así, Doris invita a Jo a pasar y acepta relatar a su compañera detalles sobre la declaración de Mike, su marido. Tras escuchar atentamente la historia romántica, Jo abandona la habitación de Doris, quien confiesa sentirse mucho mejor después de haber hablado con ella.

Jo vuelve a su habitación y contempla melancólica el retrato de Chris antes de comenzar a recordar cómo le pidió matrimonio en el que será el primer flashback de la película.

A pesar de para permitir al espectador conocer más detalles relativos al personaje de Doris –y, en especial, al de Mike, su marido, al que conoceremos en el último tramo del filme-, la secuencia sirve a Trumbo para posibilitar una diferenciación entre la Jo de la guerra y la de antes del conflicto, a la que vemos por primera vez en el flashback que sigue a su conversación con Doris. Lo sucedido en la habitación de su amiga recién casada nos permite ver a una Jo fuerte, una líder siempre dispuesta a ayudar –tanto física como anímicamente- a sus compañeras. Nada que ver con la chica que vamos a ver en los flashbacks que Trumbo inserta en el filme.

Por lo demás, el guionista no introduce en la secuencia ningún elemento de carácter ideológico o autobiográfico, tratándose lo acontecido en ella de un brillante ejercicio de estilo melodramático pero de escaso interés en lo que a nuestro análisis se refiere.

El recuerdo de la declaración de Chris

Una vez en la cama, Jo es la última de las mujeres que viven en la casa en desear buenas noches al retrato de su amado. Primero lo harán Doris, Barbara, Helen –que lo hace tanto con el retrato de su marido como con el de su hijo- y, por último, Jo. Su conversación con el retrato de Chris es acorde con su carácter vitalista –“*Hola, guapo. ¿Me recuerdas? Soy la chica que casi no se casa contigo*”¹⁰⁴-, y sirve a Trumbo para introducir el recuerdo de la declaración de su amado.

Dmytryk presenta visualmente el recuerdo por medio de la repetición de la imagen sobre la que aparecieran los títulos de crédito al inicio de la película. Dicha imagen –en la que vemos a Chris y a Jo en la parte inferior derecha del

¹⁰⁴ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

plano, ocupando un hermoso cielo nublado el resto del mismo-, así como la música que la acompaña, será empleada por el director a modo de *leit motiv*. En todo momento, a lo largo del filme, el plano de los dos amantes bajo el cielo nublado va a indicar al espectador el comienzo de los recuerdos de Jo¹⁰⁵.



11. El plano de los amantes bajo el cielo nublado (en el centro), con el que encadenan tanto el plano anterior al recuerdo (a la izquierda) como el que supone el arranque del mismo (a la derecha).

Si la secuencia anterior podía considerarse un brillante ejercicio de melodrama, el primer flashback del filme supone la inserción de Trumbo de una secuencia canónica de la comedia ligera muy en la línea de filmes como **Bringing Up Baby** (*La fiera de mi niña*, Howard Hawks, 1938) o **The Philadelphia Story** (*Historias de Filadelfia*, George Cuckor, 1940). En cualquier caso, y como ya se ha comentado, la importancia de la secuencia la encontramos en la contraposición con la que la antecede. La diferencia entre la Jo que vemos en el flashback y la que propone compartir una vivienda de corte socialista en la fábrica de aviones es enorme gracias a la exageración que Trumbo plantea en el primero de los recuerdos relativos a la juventud de la protagonista.

El flashback arranca con Jo peinándose en su jardín. Viste como una colegiala: falda corta y camisa ajustada que deja parte de su cintura al

¹⁰⁵ Es interesante señalar cómo esta serie de mecanismos influirán en la concepción de Trumbo sobre la construcción del relato cinematográfico. La influencia de todos los directores con los que trabajó en vida —entre los que, pese a las diferencias que tendrán posteriormente, se encuentra Dmytryk— queda patente en su única película como realizador, **Johnny Got His Gun**. En ella, Trumbo se basa en un mecanismo de llamada de atención —que es de lo que se trata, en definitiva, el plano del cielo y los amantes en **Tender Comrade**— para introducir los flashbacks y alucinaciones de Joe: el paso del blanco y negro al color.

desnudo. Al oír que alguien se acerca al jardín, Jo interrumpe la romántica canción que canta mientras se seca el pelo con una toalla. El intruso no es otro que Chris. La actitud de Jo con él es la de una niña caprichosa y malcriada. Su tono de voz es estridente y chillón, en absoluto parecido al calmado y confiado tono que le hemos visto en lo que llevamos de película.

Tras una primera reprimenda de su novia –que exige no ser llamada “*nena*”-, Chris pide a Jo que se case con él. Lejos de lo que se podía prever, Jo monta en cólera llamando caradura a Chris. El motivo de su enfado pronto nos será desvelado: según Jo, Chris es un Casanova que trata de seducir a todas las mujeres. Dado que no puede confiar en él –y movida por sus celos a raíz del comportamiento de Chris la noche anterior, en la que bailó hasta en tres ocasiones con otra chica-, Jo le dice a su novio que él tan solo la hace desgraciada.



12. La similitud de tono entre **The Philadelphia Story** (**Historias de Filadelfia**, George Cukor, 1940), a la izquierda, y el primero de los flashbacks de Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade** (**Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943), a la derecha.

Después de una serie de *gags* cómicos –como la primera caída de Jo de la hamaca o sus continuos desplantes verbales a su amado, con el que se encara como si fuese a pelear con él-, Chris le pide que responda con una sola palabra a una pregunta directa:

“¿Te casarás conmigo?”¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

Jo responde afirmativamente, lo que sirve a Trumbo para introducir la historia de cómo Chris se enamoró de ella al ser golpeado por un ladrillo que su futura mujer le arrojó a la cabeza. El dato vuelve a servir al guionista para subrayar el tipo de personalidad de Jo: desde pequeña es una mujer de carácter.

La secuencia concluye con un inocente revolcón de la pareja por el césped tras caerse Jo por segunda vez de la hamaca. Al ser sorprendidos por su madre besándose entre risas en el suelo, Jo se voltea y la tranquiliza diciéndole que Chris se va a casar con ella.

Además de su función de enfatizar la evidente evolución personal de Jo, en la secuencia de la declaración de Chris podemos encontrar otro aspecto de interés. No conviene perder de vista que el recuerdo que nos acaba de relatar Trumbo tiene lugar en Shale City. De ahí que el tono de la secuencia cambie y el guionista abandone el melodrama en pos de una comedia ligera que le sirve a la perfección para poner de manifiesto que los años en Shale City fueron años de una felicidad inocente y, aparentemente, infinita. Las preocupaciones de los protagonistas en la ciudad en que nació su amor son nimias y, a menudo, infantiles. Nada que ver con lo que sucede en la secuencia que abre el filme, en la que veíamos a los mismos personajes en un contexto –marcado por la guerra y el cambio de ciudad- radicalmente distinto.

Dmytryk finaliza el flashback volviendo al plano nublado del cielo. En la parte inferior del mismo, vemos a Chris alejarse de Jo. Mientras esto sucede, el plano funde con su retrato, el que su esposa ha colocado sobre su nueva mesilla de noche.

Los gritos de Barbara quejándose de que escucha a una familia de roedores correteando por el ático sacan a Jo de sus recuerdos. Tras acordar que Barbara comprara un gato para deshacerse de ellos –ya que, pese a estar antes que ellas en la casa, tal y como bromea Barbara, ellos no pagan alquiler-, Jo apaga la lámpara de su mesilla, concluyendo Dmytryk la secuencia con el primer fundido a negro de toda la película.

La contratación de Manya

Con un plano general de la nueva casa de las cuatro trabajadoras de la Douglas Aircraft comienza Dmytryk el nuevo día, en que las compañeras de inmueble se enfrentarán por primera vez al reparto de tareas domésticas.

El plano exterior viene seguido de un plano detalle del banderín que cuelga de la puerta del hogar y que indica el número de combatientes al que esperan las mujeres que habitan en la casa. Cada combatiente viene representado por una estrella, con lo que en el banderín podemos ver hasta cinco estrellas sobre el fondo blanco: dos estrellas corresponden a Helen –que tiene tanto a su marido como a su hijo en el frente-, una a Barbara, otra a Doris y la última a Jo. Es evidente que los colores del banderín –que se intuyen a pesar del blanco y negro en que está rodada la película- son los de la bandera norteamericana, rojo, blanco y azul, con lo que el plano detalle de Dmytryk vuelve a incidir en el carácter patriótico del que hace gala el filme.

En el interior, las cuatro amigas se afanan con poco éxito en completar las tareas domésticas que le han sido asignadas a cada una. La única que cuenta con la experiencia y destreza suficientes para gobernar un hogar es Helen. Dada la edad de las otras tres mujeres, apenas han podido cultivar sus dotes como amas de casa, pues su matrimonio era demasiado reciente –el de Doris era inexistente- cuando comenzó la guerra y se vieron obligadas a abandonar su casa a fin de buscar un empleo con el que mantenerse durante la ausencia de sus maridos.

Esta idea que plantea Trumbo en el guión tiene su antecedente en **Kitty Foyle**. En ella, el personaje de Kitty –también interpretado por Ginger Rogers- se ve obligado a buscar un empleo con la llegada de la depresión antes de tener siquiera pretendiente. Tanto Kitty¹⁰⁷ como Jo, Doris y Barbara,

¹⁰⁷ Si bien es cierto que el caso de Kitty difiere, en parte, del resto al haber crecido teniendo que cuidar de su padre enfermo, lo que le ha llevado a dominar a la perfección las labores domésticas. Su destreza en el hogar, sumada a su independencia económica, su capacidad laboral y su gran inteligencia, hace de ella una especie de mujer modelo que encontrará su

representan a la perfección el modelo de la nueva mujer americana. Una mujer que hace gala de una independencia laboral y económica y que no está familiarizada con las labores domésticas que le ha adjudicado el sexismo imperante en el sistema que rige la sociedad desde tiempos remotos.

Como no podía ser de otra manera, Jo vuelve a adoptar el papel de líder del grupo al plantear la solución al acuciante problema doméstico de las trabajadoras: han de contratar una asistenta que se ocupe de las labores de la casa. Entusiasmadas por la propuesta, las mujeres someten la idea de Jo a su ya célebre votación democrática, por medio de la que se aprueba la moción por unanimidad.

La idea que subyace en la búsqueda de una asistenta puede ser malinterpretada si se entiende como la mera contratación de una criada o sirvienta. En dicho error parece incurrir Peter Hanson en su estudio del filme, concluyendo que la subtrama de la asistenta supone dos cosas:

“Que las mujeres son más burguesas que proletarias [...] y que son más americanas de lo que su estilo de vida ‘radical’ podría sugerir”¹⁰⁸.

Mientras que la segunda de las dos premisas que encontramos en la afirmación de Hanson puede darse por válida –si bien con reservas– la primera incurre en un enorme error de apreciación. Como bien demostrará la secuencia de la contratación de Manya, la aparición de la asistenta implica un nuevo ejemplo de socialismo aplicado al pequeño sistema social que supone la casa de las trabajadoras de la Douglas Aircraft. Manya no va a convertirse en una criada al uso, sino en un nuevo miembro de la sociedad que aportará su trabajo a la misma y gozará de los mismos derechos que sus compañeras. Jo, Helen, Barbara y Doris no van a contratar a Manya de la misma manera que lo haría un burgués. Van a integrar a la recién llegada en su sociedad, de tal forma que

continuación en el imaginario de Trumbo en personajes como Varinia en **Spartacus** (**Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960) o Kitty Fremont en **Exodus** (**Éxodo**, Otto Preminger, 1960).

¹⁰⁸ Hanson, P.: Op. Cit. p 73.

todo lo que hasta entonces se dividía en cuatro partes pase a dividirse en cinco.

Lo anterior queda perfectamente claro tras la aparición del personaje de Manya (Mady Christians) en escena. Dos son los motivos fundamentales para que las cuatro trabajadoras de la Douglas Aircraft se decidan por su contratación:

1) El discurso abiertamente patriótico y antinazi con el que la inmigrante alemana les sorprende gratamente:

“El tema es este. No tengo papeles y no puedo trabajar en la fábrica de guerra. Pero, como todas ustedes trabajan en la fábrica de guerra, si yo las ayudo, ayudaré a la guerra igualmente. ¿No es así? Además, todos sus maridos luchan contra los nazis. Mi marido también está en el ejército de los Estados Unidos luchando contra los nazis. Eso nos convierte en una”¹⁰⁹.

2) La gratuidad de sus servicios, siempre y cuando ellas acepten acogerla en su hogar, o lo que es lo mismo, integrarla en su pequeña sociedad. Dicha gratuidad es consecuencia directa del primer motivo de contratación, en especial, de la última frase señalada en el párrafo anterior y que atribuye a Manya la misma ideología de la que hacen gala sus futuras compañeras de inmueble.

La conciencia moral e ideológica de las cuatro mujeres les lleva a proponer a Manya, por boca de Jo –pese a ser Barbara quien idea el trato aprobado unánimemente por sus tres compañeras-, el siguiente contrato verbal:

¹⁰⁹ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

*“Juntaremos nuestros salarios, pagaremos el alquiler y demás gastos y lo que sobre lo dividiremos en cinco partes. Verás, llevamos esta casa como una democracia”*¹¹⁰.

Una vez más, la provocación de Trumbo queda patente si analizamos con detenimiento las palabras del personaje interpretado por Ginger Rogers. La propuesta que le hacen a Manya es una propuesta de socializar los recursos bajo la máxima de *“Compartir y poner en común”* de la que Jo hablase por primera vez en la secuencia de la fábrica. Por segunda vez en lo que va de filme, Jo asocia dicha máxima con la premisa básica de la democracia, algo que, como ya se comentó entonces, no es en absoluto cierto. En el particular contrato de Manya volvemos a encontrar una de las inserciones más evidentes de ideología marxista en el guión: la rotunda evidencia de que la solución tomada por las trabajadoras de la Douglas Aircraft —que vuelve a pasar por la supresión de la propiedad privada, dado que las cinco habitantes del inmueble pondrán en común incluso sus salarios— es la más justa y coherente, vuelve a ser empleada por Trumbo como justificación de las ventajas y bondades del sistema propuesto por Marx y Engels en su *Manifiesto Comunista*.

El guionista no se resiste a concluir la secuencia con un nuevo alegato patriótico y antinazi, identificando, una vez más, la ideología de las habitantes de la casa con la lucha contra el fascismo.

Este alegato surge del personaje de Manya que, tras oír de Jo que la casa de la que ha pasado a formar parte funciona como una democracia, alude a la situación política de su país natal:

“Manya: ¿Una democracia? Eso está muy bien. Una vez en Alemania tuvimos una democracia. Pero...

Helen: ¿La perdisteis?

*Manya: Nein. No la perdimos. Dejamos que la asesinaran como a un niño pequeño”*¹¹¹.

¹¹⁰ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

¹¹¹ Ibidem.

La aceptación de Manya como individuo de pleno derecho en la casa se evidencia visualmente por medio del plano que cierra la secuencia. Se trata de un nuevo plano del banderín de la puerta de entrada, que ha cambiado ligeramente de aspecto. A las cinco estrellas se les ha añadido una: la del marido de Manya, que lucha junto a los americanos para acabar con la tiranía fascista que ha asesinado la democracia de la que hablaba su esposa a sus nuevas compañeras.



13. El cambio de aspecto del banderín de la entrada como símbolo de la integración de Manya como individuo de pleno derecho en la pequeña sociedad constituida por las trabajadoras de la Douglas Aircraft.

Las disputas acerca de hombres, bacon y pintalabios

Tras el fundido a negro con el que Dmytryk cierra la secuencia anterior – tanto para separarla de la que sigue como para puntuar una elipsis temporal mayor que las de las acciones cotidianas, que separa por medio de encadenados-, la entrada de Barbara con Héctor –el gato que ha comprado para acabar con la familia de ratones del ático- marca el inicio de otra de las secuencias más importantes –por su abundancia de mensaje ideológico- del filme.

Después de la inevitable conversación centrada en el gato, al que Doris se empeña en coger una y otra vez sacando a relucir su marcado carácter infantil, Helen repara en el corte de pelo de Barbara. La mención de lo

favorecedor que le sienta, aludiendo al estético tamaño de sus orejas, confunde a Barbara, que vuelve mostrar su lado más sensual:

“Es seguramente el peor cumplido que jamás me hayan hecho. Tengo dos piernas, dos brazos, dos ojos y... otras muchas cosas. ¡Y tú te fijas en mis orejas! Voy a subir a cambiarme”¹¹².

Doris deduce que si Barbara se va a cambiar a esas horas de la noche – y si se ha esforzado tanto por estar guapa- es porque tiene alguna cita. Al confirmar que va a salir con un hombre, Doris pregunta con tono de censura de quién se trata. Por medio de su respuesta, Trumbo vincula la secuencia que nos ocupa con la del almuerzo en la fábrica. El hombre con quien va a salir Barbara es el compañero de trabajo con el que se negara a quedar poco antes de que sus compañeras criticasen sus tendencias promiscuas.

La crítica moral vuelve a repetirse. En el momento en que Barbara confiesa que va a salir con el hombre que tanto tiempo lleva insistiéndole, Jo baja los últimos peldaños de la escalera y se incorpora a la conversación que tiene lugar en el piso de abajo apoyando a Doris en su intento por disuadir a Barbara de que vuelva a ser infiel a su marido.

En el diálogo que sigue, Trumbo desarrolla una serie de argumentos disuasorios que terminan por no funcionar cuando Barbara propone votar si las demás están capacitadas para meterse en los asuntos de una misma. Es importante reparar en cómo Barbara da la vuelta a la situación, demostrando a sus compañeras lo igualmente inmoral que es inmiscuirse en los asuntos personales de los demás. Así, como la vida sentimental de Barbara no es algo que pueda o deba colectivizarse, el límite de la pequeña sociedad doméstica basada en *“Compartir y poner en común”* ha de estar, como razonablemente propone la interesada, en la barrera que separa la vida sentimental de la social.

¹¹² Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

En cualquier caso, la crítica moral de Doris y Jo no resulta en vano. En especial la de ésta última, que vuelve a recordarle a su compañera lo inmoral que es engañar a su marido mientras éste lucha por librar al mundo de la amenaza fascista. Una crítica que hará mella en Barbara, como podremos ver al final de la secuencia, y la llevará a darse cuenta de lo equivocado que era su comportamiento tras la noticia de la desaparición de su marido.

Una vez sacada adelante su moción, el personaje interpretado por Ruth Hussey se retira a su habitación a vestirse. Jo vuelve a salir en defensa de Barbara, tendiendo un lazo de empatía con ella: comprende que se sienta sola y necesite la compañía de un hombre. Pero Doris no tolera semejante razonamiento y pregunta a Jo si ella desea la compañía de un hombre cualquiera o solo de Chris. Es ahí donde Trumbo vuelve a incidir en el único elemento que hace de la libertad sexual de Barbara algo moralmente censurable: que está casada.

El recuerdo de Chris por parte de Jo y de Mike por parte de Doris da paso a un silencio que quiebra Manya desde la cocina, introduciendo el segundo –y más importante, por sus connotaciones ideológicas- de los temas que Trumbo plantea en la secuencia.

La asistente abandona indignada la cocina gritando que va a despedir al carnicero por estar “*en el mercado negro*”¹¹³. Mientras que el resto de mujeres consideran que ha de tratarse de un error, Manya justifica su razonamiento explicando que el carnicero le ha dado dos libras de bacon pese a que ella solo tenía sellos de racionamiento para una. De acuerdo con una nota incluida en el pedido, la libra de bacon extra no es fruto de un error, sino un regalo.

Se inicia así una discusión sobre la inmoralidad de acaparar en tiempos de guerra. Tras ella, subyace una vez más la bondad de un sistema honesto en el que se colectivicen los recursos. Son, primero Manya y luego Jo, las más fervientes defensoras de la colectivización de los bienes como mayor muestra de acto patriótico. El primer razonamiento en contra del acaparamiento viene formulado por Manya:

¹¹³ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

*“Sí, es una pequeña cosa. Pero a las pequeñas cosas le siguen cosas mayores. Yo he visto en Alemania esas ‘pequeñas cosas’ y lo que pasa después”*¹¹⁴.

Como vemos en la línea de diálogo anterior, la primera defensa de la colectivización que formula Trumbo en la secuencia surge de equiparar el acaparamiento con el fascismo. Una exageración más que evidente y que contrasta a su vez con la definición que Dmytryk dijo aprender de la palabra “democracia” años después de **Tender Comrade** y a la que ya se aludió en las consideraciones previas de éste análisis:

*“Pocos años después [...] se me enseñó que la verdadera máxima de la democracia es ‘Coge lo que puedas mientras puedas y el demonio cogerá lo postrero”*¹¹⁵.

Una definición, la de la democracia americana que decía haber aprendido Dmytryk en su autobiografía, que bien valdría para el término “acaparar” sobre el que discuten las protagonistas de **Tender Comrade**.

Así, la exageración que subyace en la equiparación entre el acaparamiento y el fascismo no parece en absoluto inocente al estar al servicio de una crítica aún mayor: la crítica al egoísmo imperante en el sistema democrático dominante en los Estados Unidos.

La segunda argumentación contraria al acaparamiento viene dada por la confesión de Doris de comprar barras de labios compulsivamente. Movida a confesar tras la coherencia de los argumentos de Manya –apoyados por Helen y Jo, no así por Barbara, que al bajar de su habitación formula su primera alusión individualista-, Doris trae de su habitación una caja con ciento veintisiete pintalabios de distintos colores.

¹¹⁴ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

¹¹⁵ Dmytryk, E.: *It's a Hell of a Life but not a Bad Living*, Op. Cit., p 58.



14. La inusual colección de pintalabios de Doris (Kim Hunter) es vista, tanto por sus compañeras como por ella misma, como una muestra intolerable de acaparamiento por el despilfarro de grasa y metal que supone en tiempos de guerra.

Incapaz de explicar el motivo de la conducta compulsiva que le ha conducido a acaparar tamaño número de pintalabios, Jo apunta que tal vez se trate de alguna clase de “*complejo*”, refiriéndose claramente a algún tipo de trastorno mental. De ahí que, pese a censurar el comportamiento de su compañera y reprenderla por el gasto de metal y grasa al que ha sometido a un país en guerra, urda una solución satisfactoria para ayudarla.

Una vez ha quedado claro que no hay otra solución –Doris confiesa haberse puesto en contacto incluso con el FBI pidiendo ayuda-, Jo propone socializar los pintalabios de Doris, haciendo de ellos un bien común. Una medida que, con total seguridad, les permitirá no comprar más pintalabios, al menos hasta que acabe la guerra.

El dramatismo de algo tan absurdo como es, en su opinión, acaparar pintalabios lleva a Barbara a quejarse abiertamente de los excesos moralistas de sus compañeras en una crítica abierta a la colectivización y en favor del acaparamiento. Dicha crítica supone el inicio de una disputa que va mucho más allá de los elementos argumentales que se explicitan en ella –el bacon, los hombres y los pintalabios-. Se trata de un debate entre las dos posturas que enfrenta Trumbo en su discurso ideológico: la postura del acaparamiento –léase, en este caso, fascismo - y la de la colectivización –o, lo que es lo mismo, marxismo-:

“Jo: Supongo que acaparar no te parece algo importante.

Barbara: ¿Por qué no te relajas, para variar? ¿Crees que la guerra se gana o se pierde por el metal en una caja de pintalabios o por una libra de bacon? Sabes bien que no.

Jo: Bueno, si solo fuera una libra de bacon no importaría. Pero, ¿y si veinte o treinta millones de mujeres hicieran lo mismo?

Barbara: No me preocuparé por veinte o treinta millones de mujeres que no conozco. Y, sinceramente, creo que todo esto de racionar es como un dolor en el cuello.

Doris: ¡Barbara! Hablas como un quintacolumnista.

Barbara: Habéis empezado vosotras. Nada más llegar, ya me habéis sermoneado. Pero ahora soy yo la que os diré algo. Llevo tres semanas oyendo ‘tenemos que hacer esto, tenemos que hacer lo otro’ y ya estoy harta de ello. Racionaré porque no tengo más remedio. ¡Pero no pienso fingir que me gusta!

Jo: ¡Yo nunca he...!

Barbara: ¡Déjame terminar! Tal vez no sea tan tonta como crees. En primer lugar, esto no pasaría si nos ocupásemos de nuestros propios asuntos. No habría nada que racionar si no lo mandáramos a esos extranjeros. Racionar la gasolina, y tenemos para dar y regalar en California. Ni siquiera el gobierno sabe lo que hará mañana. Racionan esto, luego lo otro. Nos dan una de cal y una de arena. ¿Qué clase de negocio es ese? Y nuestros hombres luchando por países extranjeros de los que ni siquiera habíamos oído hablar y que nos traicionarán en cuanto acabe la guerra.

Doris: ¡Barbara!

Barbara: Sabéis que es verdad.

Jo: Debería darte vergüenza. ¿Sabes dónde hablan así? En Berlín. Cuando dices o piensas eso, traicionas a tu propio marido. ¿Cómo quieres que no intervengamos después de lo que pasó en Pearl Harbor? ¿Y quién quiere hincharse a comer cuando medio mundo se muere de hambre? ¿Errores? Claro que cometemos errores, muchos. ¿Sabes dónde no toleran los errores? Ve a Alemania, ve a Japón. Y cuando des tu opinión como has hecho esta noche te apuntarán con una pistola en el estómago. Eres la clase de persona de la que Hitler se valió para comenzar esta guerra. Hablas, hablas, hablas y

*nunca piensas. Y ese es el mayor error que uno puede llegar a cometer. Porque vosotros sois pocos y nosotros muchos...*¹¹⁶.

Como demuestra la brillante conversación, una vez más, Jo asocia la colectivización con el patriotismo. De acuerdo con el guión de Trumbo –cuya brillantez en este punto radica en que habla por sí solo-, compartir es la mayor muestra de patriotismo que puede ofrecer un ciudadano. La opción contraria a la de compartir es la opción fascista. De esta manera, el guionista plantea una polaridad extrema que ha de entenderse atendiendo a la época de estreno del filme. Para Trumbo, la única solución para que una sociedad no caiga en el fascismo es la colectivización, partiendo de una vía democrática que permita el paso del sistema capitalista al marxista. Lo propuesto por el guionista de **Tender Comrade** a partir del ejemplo de una sociedad comunista regida por unos principios de votación democráticos guarda una enorme similitud con el planteamiento de transición al sistema comunista que sostienen Marx y Engels en su *Manifiesto comunista*:

*“El primer paso de la revolución obrera es su elevación a clase dominante, la conquista de la democracia”*¹¹⁷.

En lo que respecta al cierre de la discusión entre Barbara y Jo, que se ve interrumpida por el sonido del timbre de la puerta, resulta importante señalar la futura repercusión de las palabras de Jo en la obra de Trumbo. Uno de los argumentos recurrentes del guionista nacido en Montrose a lo largo de su carrera para justificar la viabilidad del sistema marxista fue la superioridad numérica de los oprimidos con respecto a los opresores. Como podrá verse en el análisis de **Spartacus** incluido en este estudio, dicha concepción alcanzará su punto álgido en el filme dirigido por Stanley Kubrick en 1960. En él, la superioridad de los esclavos será el detonante que hará tambalear los cimientos de la República romana. Derrotado, y tras haberse visto obligado a asesinar a su compañero Antonino (Tony Curtis), Espartaco (Kirk Douglas)

¹¹⁶ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943. El subrayado es mío.

¹¹⁷ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit. p 67.

advierte al dictador Craso (Laurence Olivier) sobre la superioridad del poder del pueblo en unos términos muy similares a los de Jo en **Tender Comrade**:

“Aquí está tu victoria. Pero él regresará. Regresará y serán millones”¹¹⁸.



15. La justificación de la viabilidad de implantación del proyecto marxista a partir de la superioridad numérica de los oprimidos frente a los opresores. A la izquierda, Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade**. A la derecha, Espartaco (Kirk Douglas) en **Spartacus**.

Trumbo cierra la secuencia con una victoria moral de Jo, Helen, Doris y Manya sobre Barbara, lo que conllevará un cambio en la mentalidad de ésta. A fin de aliviar la tensión surgida como fruto de la encendida disputa entre Jo y Barbara, Helen propone sintonizar música en la radio. Cuando Barbara se dispone a subir a su habitación para coger una chaqueta y así poderse marchar con su acompañante, la música se ve interrumpida por un boletín de guerra en el que se comunica la desaparición del marido de Barbara.

Víctima de un enorme sentimiento de culpa, ésta despide a su cita y sube las escaleras llorando, visiblemente afectada.

¹¹⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960



16. La patente incapacidad del pretendiente de Barbara para encajar en la pequeña sociedad formada por las trabajadoras de la Douglas Aircraft.

Pese a ser terriblemente agria, el arrepentimiento de Barbara supone una victoria moral de sus compañeras, quedando claro que su planteamiento contrario al adulterio resultaba el menos perjudicial moralmente para la mujer del ahora desaparecido Peter Thomas.

En cualquier caso, la vía de obtención de la victoria final provoca un gran sentimiento de culpa en Jo, que, una vez más, empatiza con Barbara al hacerse cargo de la dureza que supone una noticia como la que acaba de recibir. Es precisamente dicha empatía la que origina el segundo de los flashbacks del filme, en el que Jo recuerda una discusión igualmente acalorada, en este caso con su marido.

El segundo recuerdo de Jo

A pesar de que aparenta adolecer de algún viso de discurso ideológico o autobiográfico, el segundo flashback introducido por Trumbo en el guión de **Tender Comrade** plantea, de manera bastante directa, una serie de cuestiones relativas a la situación de la mujer en Estados Unidos a principios del siglo XX que no han de pasarse por alto.

Al igual que en el anterior flashback, el recuerdo de Jo viene precedido del plano del cielo en el que vemos a los dos amantes en el límite inferior derecho del cuadro. Al estar ambientada la secuencia en Shale City –la casa del matrimonio no se corresponde con el pequeño apartamento de Jo en Los

Ángeles en el que arranca la película-, Trumbo retoma el tono de la comedia ligera, abandonando momentáneamente el melodrama.

La historia planteada en la secuencia es sencilla. Al no recibir la atención que espera de su marido, Jo trata de conseguirla a toda costa. Primero probará con la seducción, valiéndose de su sexualidad para tratar de disuadir a Chris de leer el periódico. Al constatar su fracaso, Jo recurre a una medida mucho más drástica: la provocación. Así, fuerza una pelea con su marido al pincharle deliberadamente con una aguja en la mano. Dicha provocación es la causante del recuerdo, que Jo asocia a la disputa con Barbara que ella misma provocase en la secuencia anterior. Sin embargo, en este caso, la discusión acaba con una cálida reconciliación que viene acompañada de las disculpas de Chris por no dedicar el suficiente tiempo a su esposa.



17. Jo (Ginger Rogers) reclama la atención sexual de Chris (Robert Ryan). Frustrada ante la indiferencia de éste hacia sus encantos, provoca una pelea que Trumbo aprovecha para cuestionar la sumisión a la que la sociedad tradicional ha relegado a la mujer.

Bajo la aparente ingenuidad de la secuencia, Trumbo introduce una subtrama importante de cara a comprender la futura independencia de Jo. El guionista se vale de las reclamaciones de Jo a Chris, relativas al reparto de labores domésticas, para plantear algo mucho más genérico: el papel de la mujer en la sociedad.

El problema que subyace detrás de las reclamaciones de Jo es simple: mientras que el trabajo de su marido está dotado de una doble recompensa –la económica y la del tiempo de ocio, del que disfruta cuando llega a casa y que emplea en leer el periódico- la labor de Jo no obtiene recompensa alguna. De ahí que, al no obtener lo que quiere en el momento en que lo quiere –léase la

atención de su marido-, Jo estalle y reclame un nuevo orden en el hogar. Es evidente que, dado lo que está planteando Trumbo en el filme, el hogar vuelve a convertirse en una metáfora de la sociedad, con lo que el levantamiento de Jo ha de verse como algo mucho más global: el levantamiento por la igualdad de la mujer.

La equiparación que hace Jo entre el subyugante trabajo doméstico al que somete la sociedad tradicional a la mujer y la esclavitud no deja ningún lugar a la duda:

“Ahora ya sé para qué me querías. Soy la sustituta barata de una criada. Solo quieres a alguien que trabaje esclavizada y friegue, y cocine, y vaya a la compra, y haga la colada, y planche, y limpie la casa, y saque el polvo de los muebles, y tienda tu ropa, y limpie la bañera, y que se siente de brazos cruzados por las noches a verte leer”¹¹⁹.

La solución que plantea Jo para poner fin a su esclavitud, y a la obsesión de su marido por amasar una pequeña fortuna a la que poder recurrir en caso de que los Estados Unidos entren en la guerra y él deba marchar al frente, sirve a Trumbo para enlazar el discurso de Jo con el del feminismo planteado por Simone de Beauvoir en su obra clave, *El segundo sexo*, publicada en 1949, muy poco después de la aparición del filme que nos trata. En ella, de Beauvoir señala:

“La opresión social que sufre [la mujer] es la consecuencia de su represión económica. La igualdad sólo se podrá restablecer cuando los dos sexos tengan derechos jurídicamente iguales; pero esta liberación exige la entrada de todo el sexo femenino en la industria pública. <<La mujer solo se podrá emancipar cuando pueda tomar parte en una gran medida social en la producción y el trabajo doméstico sólo la reclame en una medida insignificante>>”¹²⁰.

¹¹⁹ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

¹²⁰ De Beauvoir, S.: *El segundo sexo. Volumen I: Los hechos y los mitos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002, p 117.

En las reclamaciones feministas de Jo encontramos el germen de la mujer independiente y confiada que trabaja en Los Ángeles en la industria de la guerra. La evolución del personaje es clara: a medida que se acerca la amenaza de la guerra, su madurez e independencia es mucho mayor. Así, si bien el personaje interpretado por Ginger Rogers comienza la secuencia haciendo gala de una actitud caprichosa e infantil, la concluye demostrando una madurez que parecía inexistente en el anterior recuerdo, en el que Chris le pedía matrimonio.

Debido a la unión de una serie de planteamientos de corte feminista y una concepción abiertamente marxista del mundo, el personaje de Jo permite a Trumbo desarrollar una idea que Simone de Beauvoir deriva de la necesidad de la mujer de librarse de la opresión social:

“La suerte de la mujer y la del socialismo están íntimamente ligadas como vemos también en la amplia obra consagrada por Bebel a la mujer. <<La mujer y el proletario –dice- están oprimidos ambos>>. El mismo desarrollo de la economía a partir del gran cambio que supuso el maquinismo debe liberarlos a los dos”¹²¹.

Lo anterior nos sirve para concluir algo que, llegados a este punto, resulta bastante evidente: Trumbo se vale del personaje de Jo para trazar un retrato del importante papel de la mujer como motor –económico, ideológico y moral- para la implantación del sistema marxista, haciendo de ella el paradigma de la mujer de su tiempo¹²².

La secuencia finaliza con la aceptación de Chris de las reivindicaciones de Jo. En su decisión de no trabajar más horas extra –y, consecuentemente, no poder ahorrar el dinero suficiente para evitar la incorporación de Jo al mundo laboral tras su marcha-, encontramos la explicación directa al futuro empleo de Jo, que hará de ella, al fin, una mujer independiente económica y socialmente.

¹²¹ De Beauvoir, S.: *El segundo sexo. Volumen I: Los hechos y los mitos*, Op. Cit., p 117.

¹²² No hemos de perder de vista en ningún momento que la obra de Simone de Beauvoir a la que acabamos de referirnos es contemporánea –incluso ligeramente posterior- al guión de Trumbo.

La noticia del embarazo de Jo

Como no podía ser de otra manera, Dmytryk cierra visualmente el segundo flashback volviendo al plano del cielo con los dos amantes en el límite inferior derecho del cuadro que encadena con un plano de Jo en su cama acariciando a Héctor, el gato, mientras contempla el retrato de Chris.

Tras un fundido a negro, que vuelve a puntuar una elipsis temporal a la vez que el cierre de una trama argumental, comienza la secuencia en que conoceremos la noticia del embarazo de Jo.

Se trata de una secuencia dividida en dos partes que vendrán diferenciadas por las dos tramas argumentales que se desarrollan en ella: la medalla al honor del marido de Manya y el embarazo de Jo.

En lo que se refiere a la primera mitad de la secuencia, a su llegada de la fábrica –aún lucen en sus solapas el colgante identificativo de la misma-, Doris, Helen y Barbara sorprenden a Manya llorando en la cocina mientras lee una carta. Las suyas son lágrimas de alegría: su marido le ha enviado la medalla al valor que le ha sido concedida en el frente.



18. La medalla del marido de Manya (Mady Christians) se convierte en el segundo símbolo presente en la casa –primero fue el banderín- en asociar el patriotismo con la pequeña sociedad marxista que representa el hogar de las cinco mujeres.

Feliz, y recibiendo la condecoración del marido de Manya como un trofeo común, Doris propone una colectivización de la medalla al valor acogándose a la máxima que rige la democracia del hogar de las trabajadoras de la Douglas Aircraft: “*Compartir y poner en común*”.

Mientras que Doris y Helen se muestran eufóricas con el trofeo, los gestos de Barbara hacen que resulte evidente lo mucho que le afecta la recepción de una medalla como esa en su casa tras la noticia de la desaparición de su marido. De ahí que cuando diga “*Estarás muy orgullosa, Manya*”¹²³ se voltee agachando la cabeza para esconder su tristeza en un momento tan importante para sus compañera.

Aunque acogida como un acto excesivo de colectivización, la propuesta de Doris de colocar la medalla en la repisa que hay sobre la chimenea surte efecto. En el momento en que las cuatro mujeres contemplan cómo Doris coloca el trofeo donde pueda ser bien visto, Jo entra en escena, dando Trumbo comienzo a la segunda mitad de la secuencia.

En ella, Jo aludirá al provecho que cada inquilina saca a la casa comunitaria para explicar que esa tarde ha sabido que está embarazada. La importancia del bebé en el discurso de la película no quedará clara hasta la secuencia final de la misma, como veremos cuando llegue el momento de su análisis.

Ideológicamente, Trumbo tan solo plantea en la secuencia una breve reincidencia en la política de colectivización de la casa a partir de la medalla recibida por Manya –así como la evidente asociación que ésta origina entre patriotismo y marxismo-. Por lo demás, la importancia de lo que vemos en ella es meramente argumental y viene marcada por la noticia del embarazo de Jo, que tiene su conclusión en el plano siguiente, en el que todas sus compañeras de inmueble corren a abrazarla entusiasmadas ante la perspectiva de un niño en la casa.

¹²³ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

Por medio de un nuevo fundido a negro, que puntúa una elipsis temporal de varios meses –no sabemos en que mes de gestación estaba Jo en la secuencia anterior, pero no podía ser muy avanzado dado su aspecto físico-, Dmytryk pasa a la siguiente secuencia, que vuelve a servir a Trumbo para introducir el tercer recuerdo de Jo.

Antes de ello, vemos el certificado de nacimiento del recién nacido y oímos, por boca de su madre, su nombre: Christopher Latham Jones Junior. Es en el momento en que Jo coja por primera vez a su hijo en el que se desate el tercero y último de los recuerdos que nos presenta Trumbo en el filme.

El último recuerdo de Jo

Al igual que en las dos secuencias anteriores, el tercer flashback de la película viene marcado por cuestiones meramente argumentales, dejando Trumbo a un lado los elementos discursivos que han caracterizado las secuencias de corte ideológico.

Al volver a situar la acción en Shale City, Trumbo retoma el tono de comedia ligera, pero solo en la primera mitad de la secuencia, abandonándolo por un regreso al melodrama cuando el tema de la guerra salga a colación.

La breve historia que plantea la secuencia está relacionada, una vez más, con la de la secuencia anterior, lo sirve al guionista para justificar el recuerdo. Tras el plano del cielo y los amantes, que marca el inicio del flashback, vemos a Jo doblando pañales en su dormitorio. A su llegada del trabajo, Chris la sorprende en su labor. La ambigüedad de las palabras de Jo lleva a su marido a pensar que el bebé para el que ella se prepara no es para el de sus amigos Harvey y Jane sino para uno propio. Una vez aclarado el malentendido, Jo plantea la posibilidad de tener un hijo, a lo que Chris se niega temporalmente, al menos hasta que finalice la guerra. De acuerdo con el

personaje interpretado por Robert Ryan, su mayor ilusión es ver nacer y crecer a su hijo, algo de lo que no podría disfrutar si es llamado a filas. El drama ante la posible marcha de Chris marca el cambio de tono de la secuencia, que abandona los diálogos ambiguos propios de la comedia de enredo para dar paso a una conversación en tono mucho más grave, si bien esperanzadora.

Es en ese momento, en los planes de futuro de Chris para su hijo, en donde podemos encontrar un atisbo de inserto autobiográfico de Dalton Trumbo:

“Tener un hijo es algo importante, algo que hay que planearlo bien. Nosotros no fuimos a la universidad. No nos quejamos, pero nuestro hijo será distinto. Quiero que lo tenga todo. Si quiere ser médico o abogado o músico o lo que sea, quiero poder apoyarle”¹²⁴.

Las palabras de Chris son las de Dalton Trumbo, que por la época en que escribió el guión de **Tender Comrade** ya era padre de sus dos primeros hijos: Nikola –nacida en 1939- y Christopher –nacido en 1940-¹²⁵. Si tenemos en cuenta que, de acuerdo con lo expresado por el propio Trumbo en la biografía redactada por Bruce Cook, una de sus mayores frustraciones vitales fue tener que abandonar la universidad con diecinueve años –y con ella su vocación de ser escritor- para contribuir a la renta familiar como empleado nocturno de la panadería Davis Perfection Bakery¹²⁶, podemos comprender a la perfección que el deseo de Chris es el de Trumbo en el momento de concepción del guión del filme que nos trata. La importancia y responsabilidad de la paternidad, que se esboza en esta secuencia de **Tender Comrade**, no alcanzará su conclusión en el universo creador de Trumbo hasta la adaptación cinematográfica de **Johnny Got His Gun**, como veremos en el análisis detallado de la misma.

¹²⁴ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

¹²⁵ Su tercera hija, Melissa, nace apenas dos años después del estreno de **Tender Comrade**.

¹²⁶ Cook, B.: Op. Cit. p 51.

El recuerdo se cierra una vez la pareja ha acordado que no tendrán hijos hasta el fin de la guerra. Por tanto, la deducción de que el hijo que acaba de dar a luz Jo es fruto de la pasión desatada la noche en que Chris la visitase, y con la que Trumbo abriese la película, es evidente y supone una brillante justificación de la misma.

Como es habitual, el flashback se cierra con una vuelta al plano del cielo y los amantes que Dmytryk encadena con un breve plano de Jo regañando dulcemente al niño por quejarse tanto como su padre.

La llegada del bebé al hogar

Aún convaleciente, Jo recibe el alta a los seis días del parto a causa de la fuerte ocupación del hospital. La secuencia que sigue –de interés eminentemente argumental, al no aparecer en ella discurso ideológico alguno– viene marcada por dos datos de interés que sirven para concluir sendas subtramas planteadas por Trumbo previamente: la aparición del marido de Barbara en un hospital de Honolulu y la carta de Helen en la que su esposo le comunica el ascenso de su hijo a mayor del ejército.

La conclusión de la primera de las subtramas sirve al guionista para cerrar el conflicto entre Jo y Barbara por medio de la disculpa de la primera y la aceptación del error de la segunda. Así, Barbara se lamenta por su censurable conducta moral asegurando a su interlocutora su intención de convertirse en una esposa fiel desde ese momento. De esta manera, Trumbo demuestra la posibilidad de la inserción de alguien disidente –incluso desde el punto de vista moral– en el sistema marxista de la casa. Una serie de hechos cotidianos han llevado a Barbara al convencimiento de que sus compañeras tenían razón, lo que, de acuerdo con el planteamiento de Trumbo, supone una aceptación –y una promesa de cumplimiento– por parte de Barbara de las premisas a las que se había enfrentado hasta ahora.

En cuanto al episodio de la carta de Helen, ésta permite a Trumbo reincidir –si bien someramente- en el tema de la paternidad que se ha planteado en el último recuerdo de Jo. El marido de Helen aparece como un hombre de una indudable talla moral gracias a determinados planteamientos como el orgullo por los logros del hijo, que los hace propios de sus padres, y el sufrimiento por las penurias vividas por su vástago en sus veintitrés años de vida. Una vez más, Trumbo está planteando aquí su concepto de la paternidad. Un concepto que él encontraba distinto al que tuvo su padre para con él y que ocupará una parte muy importante del análisis que planteará este estudio sobre su único filme como director, **Johnny Got His Gun**.

El incidente de los llantos a medianoche del bebé, que son apaciguados con una nana cantada en alemán por Manya, ponen fin a una secuencia que Dmytryk cierra con un fundido a negro, separándola así de la repentina llegada de Mike Dumbrowski (Richard Martin) al hogar de las empleadas de la Douglas Aircraft.

El permiso de Mike Dumbrowski

La irrupción del marido de una de las habitantes de la casa supone una vuelta al tema del matrimonio en tiempos de guerra que Trumbo ya ha planteado en varias ocasiones a lo largo del filme. Dados los datos que el guionista ha introducido a lo largo de la película, la secuencia es fácilmente comprensible desde el principio al hablar por sí sola.

A su llegada del trabajo, Helen, Barbara, Jo y Doris descubren que el marido de ésta última está sentado esperándola en el salón. Víctimas de una enorme alegría –en una muestra de colectivización de los sentimientos, todas sienten la llegada del marido de Doris como la del propio-, las habitantes de la casa abruman al recién llegado con un exceso de atenciones. Cada una de ellas le propone aquello que agradaría a su esposo:

- Barbara le trae el alcohol más fuerte que hay en la casa, dando por sentado que Mike Dumbrowski es tan buen bebedor como su marido.

- Jo le insta a ponerse cómodo y sentarse junto a la chimenea a leer un periódico, algo que –por el segundo flashback- sabemos que hacía Chris a su llegada a casa en Shale City.

- Helen le propone que se relaje dándose un baño a la vez que le regala un paquete de cigarrillos, lo que, dadas las propuestas anteriores, nos lleva a pensar que son dos de las costumbres más arraigadas en su marido.

Inicialmente, Mike trata de resistirse. Cuando le intentan quitar alborotadamente la chaqueta y las botas, trata de declinar la oferta aludiendo a su plan original, que era salir con Doris. Pero, en su exceso de atención, las cuatro mujeres hacen oídos sordos al intento de negativa de su invitado, al que prácticamente no le dejan mediar palabra.



19. A su llegada a la casa, Mike Dumbrowski (Richard Martin) se convierte en un nuevo elemento colectivizado para el disfrute común de la pequeña sociedad que habita la casa. La aparición del amado de Doris (Kim Hunter) es vista por el resto como el regreso del marido propio.

Reincidiendo en la idea de que cada mujer va a acoger la llegada del marido de Doris como la del suyo propio, Jo propone una copiosa cena en cuyo

menú Mike no tiene poder de decisión. Las habitantes de la casa deciden preparar cada una el plato favorito de sus respectivos maridos, sin interesarse por los gustos de la persona en cuyo honor van a cocinar.

Antes de marchar con sus cartillas de racionamiento a comprar los ingredientes necesarios para la pantagruélica cena, Trumbo introduce una breve conversación entre Mike y Doris. En ella, el recién llegado comenta a su amada el miedo que le da tocarla en una clara alusión sexual que enlaza con su intención de consumar esa noche el matrimonio que no pudo ser consumado el día de su boda por su inminente marcha al frente.

La cena discurre con un tono agridulce que alterna el lado cómico de los dos amantes arrojando la comida a la chimenea mientras tratan de no ser descubiertos con el amargo, que viene dado tanto por el motivo de su comportamiento –que las demás mujeres, privadas de la compañía de sus maridos, no se ofendan al saber que a Mike no le gusta la comida que tan hacendosamente le han preparado- como por el evidente desperdicio de alimentos en tiempos de guerra y escasez, del que son conscientes marido y mujer.

El sonido del timbre lleva a Jo a abandonar la cocina de improviso, de tal manera que Mike y Doris son sorprendidos tirando la cena a la chimenea. La inmediata comprensión de Jo de una actitud que, en cualquier otra circunstancia, le habría resultado imperdonable, permite a Trumbo verbalizar algo en principio innecesario por haber quedado sumamente claro desde la llegada del marido de Doris:

*“Verás, Mike, estás en una situación curiosa esta noche. Todas nosotras actuamos como si fueras nuestro marido. Y hemos cocinado lo que les gusta a ellos”*¹²⁷.

¹²⁷ Tender Comrade (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

La comprensión de Jo le lleva a proponer una solución satisfactoria: una vez servido el postre cocinado por ella –y que Mike confiesa adorar-, preparará unos sándwiches que dejará para el hambriento militar en la nevera.

La insistencia del timbre hace que Jo no se demore más y acuda sin mayor dilación a la puerta, donde una empleada de correos le entrega un telegrama en lo que supone el inicio del último giro argumental de la trama y con el que Trumbo finalizará el guión de la película.

La muerte de Chris

Dada su importancia e influencia en una de las obras más significativas del guionista, **Spartacus**, la secuencia de final de **Tender Comrade** puede ser considerada, sin ningún género de dudas, la más significativa de todas cuantas escribiera Trumbo en el periodo anterior a la lista negra pese a contener, como él mismo reconociese años más tarde, un monólogo excesivamente largo. A pesar de ello, el discurso de Jo –rodado sin interrupciones por Dmytryk a petición de Ginger Rogers- contiene algunas de las líneas de diálogo más brillantes de Trumbo por su capacidad para conmover a vez que sintetizar el discurso ideológico que el guionista ha desarrollado a lo largo del filme. Como ya se ha adelantado, es en el empeño de Rogers por rodar tan largo discurso en una sola toma, así como en la puesta en escena de Dmytryk, donde Trumbo encontraba años después la única crítica a **Tender Comrade**:

“Durante el rodaje, jamás vi a Edward Dmytryk, pero pude ver una copia de trabajo y manifesté mi oposición categórica respecto a la última escena, en la que Ginger Rogers hace ese largo, pesado e interminable discurso a su hijo. Es vomitivo. La cámara está continuamente sobre ella y ella habla, habla, habla. Dije que hacía falta hacer alguna cosa, daba igual el qué... cortar la escena... Se me respondió que no había nada que hacer porque Ginger se había empeñado en rodar ese largo discurso en una sola toma, sin equivocarse

*una sola vez. Y la secuencia se quedó. ¡Dios bendiga su excelente memoria!*¹²⁸.

La secuencia que cierra **Tender Comrade** comienza cuando Jo sube a la habitación, consciente de que un telegrama recibido a tan altas horas de la tarde solo puede traer malas noticias. De esta manera, decide no abrirlo hasta encontrarse sola en la intimidad de su alcoba, asegurándose así de que su reacción no enturbie la felicidad de la que hacen gala Doris y Mike en el comedor.

Una vez leído el telegrama, Jo contiene las lágrimas mientras coge a su hijo de la cuna confesándole que necesita hablar con alguien. Como se ha adelantado, en la presentación que sigue, en la que Jo le habla al bebé sobre su padre con el retrato de éste en una mano, encontramos el germen del final de **Spartacus**. Dada su longitud, el monólogo del personaje interpretado por Ginger Rogers sintetiza dos de los monólogos de Varinia (Jean Simmons) en **Spartacus**:

- I. El de la descripción de Espartaco (Kirk Douglas) ante Craso (Laurence Olivier): *“Era un hombre que comenzó completamente solo, como un animal. Pero el día en que murió miles y miles lo habrían hecho en su lugar [...]. No era un dios. Era un hombre sencillo”*¹²⁹.
- II. El monólogo final de Varinia en la Vía Apia con el bebé en brazos ante Espartaco crucificado.

Una comparación entre ambos discursos –el de Jo en su habitación y el de Varinia a la salida de Roma al final de **Spartacus**- permite evidenciar la voluntad de Trumbo de concluir sendos filmes con unas conclusiones absolutamente equivalentes. Para ello, resulta necesario atender, en primer lugar, al discurso de Jo, a fin de extraer los planteamientos ideológicos y argumentales con los que Trumbo cierra la historia que nos ocupa:

¹²⁸ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 93-95.

¹²⁹ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

“Pequeño, este es tu padre. Chris, este es tu hijo. No os conoceréis nunca. Solo a través de mí os conoceréis. Por eso hago las presentaciones [...]. Recuérdale, hijo. Recuerda a tu padre mientras vivas. Era un buen hombre, Chris. Nunca daba discursos, pero murió para que de mayor tuvieras más oportunidades de las que tuvo él. No las mismas, sino mejores. Porque pensó mucho en ti, a su manera. No lo olvides nunca, jovencito. No lo olvides nunca. No te dejó dinero, no tuvo tiempo, Chris. No te dejó millones de dólares, ni clubes de campo, ni coches lujosos. Sólo te dejó el mejor mundo en que pueda crecer un chico. Te lo compró con su vida. Esa es tu herencia. Un regalo personal de tu papá. Y una cosa más: mientras vivas, no dejes que nadie diga que murió por nada. Porque si les dejas, dejarás que le llamen estúpido. Dejarás que digan que murió sin saber de qué iba la guerra. Murió por una buena causa, pequeño. Y si la traicionas, si dejas que se te escabulla, si dejas que te convenzan de lo contrario con engaños o peleas, tú también estarás muerto. Así que agárralo, aférralo con esos deditos. Cógelo, Chris. Recógelo de las manos de tu padre y muéstralo. Muéstralo con orgullo”¹³⁰.

El monólogo de Jo supone el colofón perfecto del discurso centrado en el patriotismo antifascista que Trumbo plantea a lo largo del filme. En la asunción de Jo de la muerte de su marido como algo necesario de cara a conseguir un mundo mejor, más libre y justo, es donde encontramos el mayor nexo de unión entre la conclusión final de **Tender Comrade** y la de **Spartacus**. Al igual que en ésta, Jo presenta a su hijo a un padre heroico que ha entregado su vida en pos de una causa mayor: la libertad. Una lucha que, en ambos casos, la madre encomendará también al neonato. Tanto Varinia en **Spartacus** como Jo en **Tender Comrade**, se encargan de recordar a sus vástagos que en ellos recaerá el deber de velar por aquello por lo que sus padres dieron la vida. Las palabras de Varinia ante su marido crucificado en **Spartacus** no dejan lugar a dudas en lo que a la similitud de ambos planteamientos se refiere:

¹³⁰ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

*“Este es tu hijo. ¡Es libre, Espartaco! ¡Libre! ¡Es libre! Libre. Te recordará, Espartaco. Porque yo se lo diré. ¡Le diré quién fue su padre y con lo que soñó!”*¹³¹.



20. Dos planteamientos simétricos en dos filmes separados por diecisiete años de trabajo, trece de ellos en la lista negra. A la izquierda, el largo monólogo final de Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade**. A la derecha, Varinia (Jean Simmons) muestra su bebé a su marido crucificado en la secuencia final de **Spartacus**.

En sendas películas, es en la misión del hijo de continuar y poner fin a la lucha de su padre donde Trumbo hace recaer la nota de esperanza que, de otra manera, resultaría imposible extraer de dos finales tan aparentemente dramáticos. En el caso de **Tender Comrade** –de **Spartacus** nos ocuparemos extensamente en el capítulo dedicado a su análisis–, la misión esperanzadora de Chris Jr. es obvia: dedicar su vida a la lucha del fascismo por la que murió su padre haciendo del mundo y, en especial, de su país natal, una sociedad más justa e igualitaria, algo que enlaza sin ninguna duda con el discurso marxista de su madre.

La idea que se extrae de lo anterior constituye, tal y como señalan Paul Buhle y David Wagner, el mayor de los mensajes subversivos que Trumbo introduce en el guión del filme:

“El mensaje más subversivo del filme ha sido pasado por alto prácticamente por todo el mundo. En un monólogo en primer plano, Rogers

¹³¹ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

*dice al público (por medio de su confesión a su hijo) que las ventajas que se ha asegurado la sociedad americana por medio de los sacrificios de su marido y otros en la guerra contra el fascismo habrán de ser protegidos tras el conflicto extendiendo la guerra contra los compatriotas reaccionarios. Trumbo lo verbalizó de una manera más ambigua, pero no hay duda de su significado*¹³².

Si atendemos a las palabras de Jo, nos encontramos con que la conclusión de Buhle y Wagner es evidente: la mujer de Chris emplaza a su hijo a velar por la memoria de su padre enfrentándose a todo aquel que ponga en duda la causa por la que luchó y le condujo a la muerte.

Tras un cambio de plano que pone fin al largo monólogo, Jo es requerida por sus compañeras para servir el postre en la planta de abajo. Aliviada después de haberse desahogado con su hijo, deja al bebé en la cuna y abandona la habitación.

Sus últimas palabras, que oímos en off, se convierten asimismo en la conclusión patriótica al discurso del filme: una llamada a las mujeres de los soldados que combaten en la guerra a comportarse de la misma manera que vemos a Jo –*“como la mujer de un soldado”*¹³³, de acuerdo con sus palabras-. Algo que, no perdamos de vista, no se limita a levantar la cabeza orgullosas mientras contienen las lágrimas, sino a luchar y hacer valer aquello por lo que lucharon y murieron sus maridos. Una causa que, de acuerdo con el monólogo anterior de Jo, y el planteamiento formulado por Trumbo a lo largo del filme, identifica la lucha contra el fascismo con la transición democrática a un régimen marxista que habrán de defender los hijos de aquellos que lucharon para erradicar el fascismo valiéndose de las enseñanzas, el trabajo y el ejemplo moral e ideológico de sus madres.

¹³² Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 216.

¹³³ *Tender Comrade* (Compañero de mi vida), RKO Radio Pictures, 1943.

III.2. SEGUNDA ETAPA: LA LISTA NEGRA (1947-1960)

III.2.1. El Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC)

El veintiocho de octubre de 1947 a las diez y media de la mañana, Dalton Trumbo comparece ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) en la ciudad de Washington, D.C.

Los orígenes del HUAC se remontan al siete de junio de 1938, cuando la Cámara de Representantes de los Estados Unidos aprueba la creación de un organismo encargado de investigar la infiltración de propaganda antiamericana en el país. De acuerdo con Ellen Schrecker, los principales instigadores de la creación del Comité son “*políticos de pequeñas ciudades del ala derecha del partido Republicano y sus colegas conservadores Demócratas del sur*”¹³⁴, los mismos que en 1939 van a lograr la supresión de fondos del Federal Theatre Project, uno de los paradigmas culturales del New Deal. En su panfleto político, *The Time of the Toad*, Trumbo es mucho más específico y señala directamente a Martin Dies, representante por Texas, como artífice y responsable directo de la creación del Comité¹³⁵.

Además de su máximo instigador, Martin Dies va a ser el primer presidente del HUAC. Tras su asunción del cargo, el Comité –al que durante este periodo también se conoce con el sobrenombre de “Dies Committee”- va a centrar su atención en la Liga Antinazi (Anti-Nazi League), el mayor frente popular de Hollywood, integrado por intelectuales y trabajadores de las más diversas ideologías, desde conservadores hasta comunistas. Sin embargo, Dies va a ver la Liga como una “tapadera comunista”¹³⁶, con lo que anuncia acciones del Comité en Hollywood para septiembre de 1938.

¹³⁴ Schrecker, E.: *The Age of McCarthyism. A Brief History with Documents*, Bedford/St. Martin's, Boston, MA, 2002, p 15.

¹³⁵ Trumbo, D.: *The Time of the Toad. A Study of Inquisition in America and Two Related Pamphlets*, Harper & Row Publishers, New York, 1972, p 5.

¹³⁶ De acuerdo con Larry Ceplair y Steven Englund, Martin Dies va a ser uno de los primeros en cambiar el significado del término “frente”, de “coalición” a “fachada”. Ceplair, L. y Englund, S.: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1983, p 109.

El motivo de las vistas que Dies pretende en 1938 no es otro que el de investigar la participación de miembros de la industria en actividades comunistas. Queda así en entredicho la supuesta intención fundacional del Comité de centrar sus acciones tanto en la infiltración de ideología nazi como en la difusión de propaganda comunista en los Estados Unidos¹³⁷. La presidencia de Dies demuestra que el primero de los dos cometidos no llegó a llevarse a cabo, sino todo lo contrario, al tratarse la Liga Antinazi del primer objeto de sus pesquisas.

Las audiencias en Hollywood anunciadas por Dies para finales de 1938 son canceladas por una supuesta falta de fondos. A pesar de ello, su presión surte efecto, dando lugar a una incipiente oposición a la Liga entre productores y organizaciones sindicales, como el reaccionario Screen Playwrights.

Dichas audiencias centradas en la industria cinematográfica no van a tener lugar hasta nueve años después de lo previsto por Dies, dada la inestable coyuntura política internacional que va a marcar la primera década de los cuarenta. Sin embargo, autores como Larry Ceplair y Steven Englund señalan que esos nueve años de lapso no han de verse como una disolución del HUAC sino como una etapa de “*retraimiento*”¹³⁸.

En ese contexto, el HUAC vuelve a adquirir protagonismo en 1947 bajo la presidencia del congresista J. Parnell Thomas. El motivo de su resurgimiento –recordemos que, como indican Ceplair y Englund, su desaparición jamás llega a producirse– se encuentra en el inicio de la Guerra Fría y las cada vez más cotidianas acusaciones reaccionarias sobre la infiltración de ideología comunista en los Estados Unidos. Esto, unido a un aumento desmesurado de su presupuesto –que, según Trumbo, pasa de veinticinco mil dólares anuales a doscientos mil¹³⁹–, lleva al Comité a retomar las actividades de investigación de infiltración comunista en Hollywood propuestas por Martin Dies en 1938. Seis años después de las primeras vistas del Comité sobre la infiltración comunista

¹³⁷ Según Homero Alsina Thevenet, la fundación del HUAC en 1938 obedecía a dos motivos fundamentales: “*En grado menor, el progreso del nazismo en el mundo, desde que ese partido tomara el poder en Alemania (1933) hasta la formación de grupos pro-nazis en el territorio americano. Pero en grado mayor, la amenaza que se procuraba combatir era la del comunismo*”. Alsina Thevenet, H.: *Listas negras en el cine*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1987, p 99.

¹³⁸ Ceplair, L. y Englund, S.: Op. Cit., p 124.

¹³⁹ Trumbo, D.: *The Time of the Toad*, Op. Cit., p 7.

en la industria del cine, Dalton Trumbo reflexionaba sobre los motivos que llevaron al HUAC a atacar Hollywood:

- “(a) *Destruir los sindicatos*
- “(b) *Paralizar la acción política antifascista; y*
- “(c) *Eliminar los contenidos progresistas de las películas*”¹⁴⁰.

El veintiuno de septiembre de 1947, el HUAC hace públicas las citaciones de cuarenta y cuatro personas, vinculadas de algún modo u otro a la industria cinematográfica, que habrán de comparecer en sus audiencias de octubre en Washington, D.C. De entre los cuarenta y cuatro citados, la publicación *Hollywood Reporter* señala a diecinueve como “testigos inamistosos” del Comité, en contraposición al resto, tildados por el propio J. Parnell Thomas como “testigos amistosos” en mayo de 1947¹⁴¹. La lista de los diecinueve testigos inamistosos la conformaban el productor Adrian Scott, el actor Larry Parks, los directores Herbert Biberman, Edward Dmytryk, Lewis Milestone, Irving Pichel y Robert Rossen y los escritores y guionistas Alvah Bessie, Bertolt Brecht, Lester Cole, Richard Collins, John Howard Lawson, Gordon Kahn, Howard Koch, Ring Lardner, Jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz, Waldo Salt y Dalton Trumbo.

De los diecinueve inamistosos, el HUAC solo llamaría a declarar a once durante sus primeras audiencias en Washington, D.C., que tuvieron lugar entre el veinte y el treinta de octubre de 1947. Diez de los once optaron por una estrategia común: acogerse a la primera enmienda señalando la naturaleza inconstitucional de las preguntas del Comité¹⁴² —la primera enmienda de la Constitución de los Estados Unidos garantiza la libertad de expresión y asociación de los ciudadanos norteamericanos-. El undécimo, Bertolt Brecht,

¹⁴⁰ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 282-283.

¹⁴¹ Parnell Thomas se refirió a los miembros de la Motion Picture Alliance como “testigos amistosos” en las audiencias a puerta cerrada que el Comité efectuó en Los Ángeles en mayo de 1947. Entre los miembros de la Motion Picture Alliance se encontraban actores como Robert Taylor o particulares como Lela Rogers, madre de la actriz Ginger Rogers, cuya declaración en octubre de ese mismo año afectó en especial medida a Trumbo.

¹⁴² Que Trumbo sintetiza en una sola: “¿Es usted o ha sido miembro del Partido Comunista?” (Trumbo, D.: *The Time of the Toad*, Op. Cit., p 7). En la práctica, la pregunta anterior venía acompañada de la petición al testigo por parte del Comité de la enumeración de más miembros del Partido. En el caso de los guionistas, como Trumbo, también se les preguntaba por su afiliación al Screen Writers Guild.

que no era ciudadano norteamericano y había decidido abandonar cuanto antes el país dado el clima político que en él se estaba fraguando, respondió al Comité diciendo que no pertenecía ni había pertenecido jamás a ningún partido comunista.

El grupo formado por los diez restantes, que pasaron a ser conocidos como los Diez de Hollywood, lo componían Alvah Bessie, Herbert Biberman, Lester Cole, Edward Dmytryk, John Howard Lawson, Ring Lardner, Jr., Albert Maltz, Samuel Ornitz, Adrian Scott y Dalton Trumbo. La defensa común ideada por los Diez y sus abogados pasaba por acogerse a la Primera Enmienda a partir de la lectura de una declaración redactada por cada miembro y aprobada por el grupo. El Comité tan solo permitió leer dicha declaración a Lawson, el primero de los Diez en declarar. Tanto a Trumbo como a sus otros ocho compañeros les fue prohibida la lectura de cualquier tipo de declaración escrita, así como la presentación de su obra artística –en el caso de Trumbo, sus guiones- como prueba que refutase la infiltración de ideología comunista de la que estaban siendo acusados.

Ninguno de los Diez respondió a las preguntas del tribunal presidido por J. Parnell Thomas, con lo que todos ellos fueron expulsados de la sala acusados de desacato. Conscientes desde el principio de las consecuencias de su defensa, los Diez y sus abogados habían puesto sus esperanzas en el recurso de la sentencia ante el Tribunal Supremo de los Estados Unidos. Dicho recurso tendría lugar el catorce de noviembre de 1949 y no serviría sino para corroborar las penas por desacato impuestas a los Diez en la primavera de 1948. Al igual que siete de sus compañeros –los dos únicos que lograron rebajar su condena fueron Biberman y Dmytryk, juzgados por un tribunal diferente que les imputó seis meses de pena carcelaria-, Trumbo fue condenado el veintiuno de mayo de 1948 a una multa de mil dólares y un año de prisión por desacato.

Seis meses antes de la condena, el veintiséis de noviembre de 1947, los principales representantes de Motion Picture Association of America, Association of Motion Picture Producers y de Independent Motion Picture Producers van a firmar lo que se vino a conocer como Waldorf Agreement¹⁴³.

¹⁴³ Cuyo nombre se debe al lugar en que fuese acordado tras dos días de reuniones, el hotel Waldorf Astoria de Nueva York.

Por medio de este documento, los principales ejecutivos de la industria norteamericana del cine declaraban su apoyo a la labor del HUAC y su intención de no contratar a ninguno de los Diez de Hollywood hasta que colaborasen con el Comité. La suspensión de empleo y sueldo no solo afectaba a los Diez, sino –de acuerdo con el texto- a todo *“Comunista o miembro de cualquier partido o grupo que defienda el derrocamiento del Gobierno de los Estados Unidos por la fuerza o por métodos ilegales o inconstitucionales”*¹⁴⁴. Comenzaba así la lista negra.

¹⁴⁴ De acuerdo con la reproducción íntegra del Waldor Agreement incluida por Manfull en: Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 58-59.

III.2.2. Primeros trabajos en el mercado negro

Según Bruce Cook, el mismo día en que Trumbo regresa de su comparecencia en Washington, D.C. ante el HUAC, recibe una oferta de Frank King –uno de los tres hermanos fundadores de King Brothers Productions, productora de cine independiente en los albores de su carrera- para realizar un guión para ellos por la suma de tres mil setecientos cincuenta dólares, a pagar en un periodo de un año y medio¹⁴⁵. A pesar de que, hasta finales de noviembre de 1947, el sueldo de Trumbo por guión era de setenta y cinco mil dólares –o tres mil semanales- en MGM, el guionista acepta el trabajo que le ofrecen los hermanos King.

Antes de continuar, conviene destacar respecto a este punto una serie de matizaciones importantes. En primer lugar, que ninguna fuente –ni en la biografía de Cook ni en las cartas de Trumbo, en las que la primera alusión a los hermanos King no se produce hasta el dos de octubre de 1948, fecha en que el guionista les envía el guión de **Gun Crazy (El demonio de las armas, Joseph H. Lewis, 1949)**¹⁴⁶- aclara si su aceptación de colaborar con los King tiene lugar antes o después de que se haga público el Waldorf Agreement. Es cierto que la relevancia de lo anterior es mínima, pues dado el enorme gasto que había supuesto para Trumbo su defensa ante el HUAC y la difusión mediática de la causa de los Diez, el guionista se enfrentaba a serios problemas económicos a finales de 1947. De ahí que resulte comprensible su aceptación a la propuesta de King Brothers Productions, que no podía resultar más oportuna para él.

Pese a que el dinero ofrecido a Trumbo por **Gun Crazy** pueda parecer mínimo en comparación con el sueldo al que estaba acostumbrado, el guionista jamás vio en la oferta de los King un intento por aprovecharse de su delicada situación legal, sino todo lo contrario. En el caso de productores independientes, como los hermanos King, Trumbo explicaba a Bruce Cook que el trato que ellos ofrecían a los guionistas que pasaron a integrar el mercado negro no era en absoluto abusivo, ya que les pagaban tanto como podían gastar:

¹⁴⁵ Cook, B.: Op. Cit., p 191-192.

¹⁴⁶ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 104.

“Cuando mi valor y el de otros cayó en picado, nos encontramos de manera natural en este nuevo mercado, y naturalmente estos productores independientes se ofrecieron a contratar nuestros servicios porque sentían que por ese dinero podían obtener un mejor trabajo”¹⁴⁷.

El acuerdo de finales de 1947 entre Trumbo y los hermanos King dio lugar al guión de la posterior **Gun Crazy**. Es este filme, y no **The Gangster** (Gordon Wiles, 1947), al que apuntan fuentes como la base de datos de internet IMDB¹⁴⁸, el que marca el inicio de la colaboración entre el guionista y King Brothers Productions, tal y como atestiguan tanto su correspondencia como el relato del inicio de su relación laboral con los productores.

Antes del estreno de **Gun Crazy**, y de manera paralela a su redacción, Trumbo escribe dos historias originales a la vez que intenta hacerse un hueco en el mundo del teatro. Respecto a esto último, el guionista y futuro director de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971) va a redactar entre 1947 y 1948 su primera y única obra teatral, *The Biggest Thief in Town*¹⁴⁹.

En cuanto a las dos historias originales, Trumbo sólo va a vender una, que dará lugar al primer filme estrenado en el que participe desde su inclusión en la lista negra: **The Beautiful Blonde From Bashful Bend** (Preston Sturges, 1949). Para su primera experiencia en el mercado negro, Trumbo cuenta con la ayuda de Earl Felton, uno de sus mejores amigos –como ya se ha indicado, fue Felton quien presentó a Trumbo y su futura mujer, Cleo-, que va a prestarse como “tapadera” del verdadero autor de la historia original. Así, en los créditos

¹⁴⁷ Cook, B.: Op. Cit., p 193.

¹⁴⁸ www.imdb.com/title/tt0039410 consultado el ocho de noviembre de 2007.

¹⁴⁹ Titulada inicialmente *The Aching Rivers* y *The Emerald Staircase*, para terminar por llamarse *The Biggest Thief in Town* poco antes de su estreno neoyorquino en 1949. A pesar de que *The Biggest Thief in Town* resultase ser, a la postre, la única obra teatral firmada por Trumbo, durante su etapa en la lista negra llegaría a centrar su atención en dos proyectos más: una adaptación dramática de la novela *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James, en la que no llega siquiera a trabajar –como deja claro una parte de su correspondencia (Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 77)- y *Morgana*, su segunda obra original, en la que trabaja a finales de los cincuenta.

de **The Beautiful Blonde From Bashful Bend**, es Felton quien figura como escritor de un original para el que no redactó ni una sola línea.

Pese a que **The Beautiful Blonde From Bashful Bend** es su primer trabajo estrenado con tapadera, la idea de valerse de guionistas primerizos o poco reconocidos para vender sus guiones –o ser acreditados por ellos- le va a ser propuesta a Trumbo en su negociación con los hermanos King para el guión de **Gun Crazy**. De acuerdo con el propio Trumbo, en una carta a su agente George Willner el dos de octubre de 1948:

“Los KB [King Brothers] dicen que el escritor que reciba crédito por ella [Gun Crazy] se embolsará \$ 2,500 a la semana”¹⁵⁰.

El escritor al que se refiere Trumbo en su carta resulta ser Millard Kaufman quien, gracias a **Gun Crazy** –en la que, de acuerdo con la correspondencia de Trumbo, se limitó a prestar su nombre-, inició una interesante carrera como guionista¹⁵¹.

El procedimiento empleado por Trumbo en **Gun Crazy** va a convertirse en el habitual en el lapso de su carrera que abarca entre 1947 y 1960. En otra carta, en esta ocasión enviada al novelista Nelson Algren el quince de junio de 1951, Trumbo explicaba el método estándar de venta de guiones o historias originales en el mercado negro con alguien como tapadera:

“En cada caso, he utilizado el nombre de un amigo que fuera, como poco, algo conocido en la industria del cine [...]. En cada caso, el hombre que presta su nombre obtiene un tercio del precio y yo dos tercios”¹⁵².

Gun Crazy –estrenada en Estados Unidos el 24 de agosto de 1949- comienza con la detención de Bart Tare (interpretado en su adolescencia por Russ Tamblyn) por haber roto el escaparate de una armería a fin de robar una pistola.

¹⁵⁰ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 104.

¹⁵¹ A pesar de lo sugerido por determinadas fuentes (Laborie, E.: *John Sturges. Histoires d'un filmmaker*, Dreamland, Paris, 2003), Millard Kaufman fue una tapadera puntual del guionista. La única ocasión en que Kaufman prestó su nombre al guionista nacido en Montrose fue para el guión de **Gun Crazy**.

¹⁵² Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 213.

Tras ser atrapado por un policía antes de poder huir con la pistola, Bart es llevado a juicio. En él testifican a su favor su hermana Ruby (Anabel Shaw) –que habla sobre la obsesión inocente de Bart por las armas, explicando que disparar es lo único que hace realmente bien- y dos amigos, que corroboran la incapacidad de Bart para matar. A fin de convencer al juez de que lo que dicen es cierto, los dos adolescentes –uno de ellos, el hijo del sheriff- relatan una historia sucedida dos años atrás en las montañas de San Lorenzo. Durante una excursión, los dos amigos incitan a Bart a que mate a un puma que está a una distancia relativamente cercana a ellos. Dado que Bart es un excelente tirador, los muchachos saben que el éxito del tiro está garantizado. Sin embargo, cuando le tiene a tiro, Bart se bloquea: es incapaz de disparar a un ser vivo.

A pesar de que la convincente defensa de su hermana y sus amigos demuestra que el robo del arma ha sido una chiquillada puntual nacida de la obsesión de Bart por las armas, el juez condena al joven a una pena desproporcionada, que justifica arguyendo que es lo mejor tanto para el chico como para la comunidad.

Tras una estancia de cuatro años en el reformatorio y un breve periodo en el ejército, Bart (John Dall) regresa a Cashville, la ciudad que le vio crecer. Ahí se reencuentra con su hermana –ya casada y con hijos- y sus dos amigos: el hijo del sheriff, Clyde Boston (Harry Lewis) y el ahora periodista Dave Allister (interpretado por Nedrick Young, guionista que acabaría formando parte de la lista negra). Dave y Clyde –ahora sheriff de Cashville- llevan al recién llegado de vuelta a las montañas, donde disparan a botellas vacías probando sus habilidades de tiro de la misma manera que hacían cuando eran pequeños. Allí, Bart demuestra seguir siendo un excelente tirador al acertar todos sus disparos para deleite de sus dos amigos.

La alegre velada de los tres adultos concluye en una feria ambulante, en la que asisten a un espectáculo de tiro protagonizado por la bella Annie Laurie Starr (Peggie Cummins). En su espectáculo, para el que se viste de cowgirl, Laurie demuestra una puntería que impresiona enormemente a Bart, con lo que cuando se plantea la posibilidad de un duelo entre Laurie y alguien del público, éste no puede resistirse a aceptar la propuesta de sus amigos de subir al escenario. En un reto que pasa por encender todas las cerillas de una corona

sujeta en la cabeza del adversario, Bart vence a Laurie al no fallar un solo disparo.

La evidente atracción que Bart y Laurie sienten el uno por el otro lleva a Dave y a Clyde a dejarles solos una vez finalizado el show. Bart le devuelve a la tiradora el anillo que había apostado por sus cincuenta dólares en la competición y ella convence al dueño de la feria para que le contrate dada su habilidad con la pistola. Bart no solo acepta el nuevo empleo sino que, además, consigue una cita con Laurie.

La apasionada relación entre los dos tiradores pone furioso al empresario en plena gira carnavalesca, quedando claro que, antes de la llegada de Bart, Laurie era su amante. Ambos acaban siendo despedidos cuando Bart amenaza al empresario que trata de interponerse en su amor por Laurie. A la salida de la feria ambulante, en el coche de ella, Bart le pide que vayan a ver a un juez de paz para casarse esa misma noche, a lo que Laurie acepta. Antes de celebrar la boda, ambos se sinceran: Bart confiesa haber cumplido condena en un reformatorio y ella no haber sido “una buena chica” en toda su vida.

Después de una romántica luna de miel alrededor de los Estados Unidos, el dinero de la pareja termina por agotarse. Laurie le propone a Bart la posibilidad de atracar establecimientos para conseguir dinero, pero él se niega al considerarlo demasiado peligroso. Esa misma noche, en el hotel en que están alojados, ella le confiesa que no está dispuesta a malvivir de la manera en que lo están haciendo desde que se han casado. La posibilidad de que Bart consiga el empleo que le han ofrecido por cuarenta dólares semanales tampoco satisface a su mujer: quiere más dinero.

Laurie acaba convenciendo a Bart de que atracar es la única posibilidad de obtener el dinero que, de alguna forma, les debe la sociedad. Así, la aventura criminal de la pareja comienza en el mismo hotel en que se hospedan. Al primer atraco le siguen el golpe en una licorería, el robo de un coche y el asalto a un banco disfrazados de cowboys.

Sin embargo, el siguiente golpe de la pareja no resulta tan sencillo y Bart acaba disparando a una rueda del coche patrulla que les casi les atrapa en su dramática huída. Escondidos, a la vez que atrapados por la abundante nieve que les rodea, la pareja decide poner fin a su carrera criminal. Pero antes de

abandonar el país, traman un golpe “grande” que les permita marcharse con el suficiente dinero para poder subsistir.

En el planeado atraco a la oficina de una empresa cárnica, Laurie mata a sangre fría a una de las empleadas, que ha dado la alarma de robo. En su huída, Laurie vuelve a matar, en este caso a un policía que intenta detenerlos. A pesar de que marido y mujer logran escapar, todo se complica cuando Bart lee en un periódico que Laurie mató a dos personas en su último atraco y la policía les localiza por medio de la numeración de los billetes que robaron en su último crimen.

Una nueva huída lleva a Bart y Laurie a Cashville, la ciudad natal del primero. Al no tener donde esconderse, Bart opta por la casa de su hermana. Una conversación con sus amigos Clyde y Dave motiva la marcha de la pareja que, tras destrozar su coche, acaba atravesando a pie las frondosas montañas que rodean Cashville.

La película finaliza con Bart matando a Laurie antes de quitarse la vida a sí mismo al comprender que están cercados por la comitiva policial encabezada por sus amigos Clyde y Dave.

Tanto por su planteamiento como por ciertas temáticas que en él se desarrollan, **Gun Crazy** no solo es el primero, sino que uno de los más claros ejemplos del cambio que las vistas de 1947 y la implantación de la lista negra produjeron en la visión del mundo de Trumbo.

Con **Gun Crazy** el guionista regresa a su labor tras tres años sin firmar el guión –que no la historia- de ningún filme estrenado comercialmente. Y lo hace retomando el planteamiento de polarización social que caracterizaba buena parte de sus filmes anteriores a la guerra. En la película dirigida por Joseph H. Lewis volvemos a encontrar una división de la sociedad en opresores y oprimidos. Una vez más, los protagonistas van a pertenecer a este segundo grupo, quedando claro desde el inicio del filme que sus actos y su suerte van a verse condicionados por dicha opresión.

La diferencia fundamental con respecto a las obras del guionista anteriores a 1947 va a residir en la respuesta de los oprimidos frente a los opresores. Para entenderla, es necesario reparar en el inicio del filme, en el que el joven Bart es castigado con una condena desmesurada por un crimen

menor –romper un escaparate-. La dureza de la condena permite a Trumbo evidenciar la opresión del sistema frente al individuo, algo que no sucedía, por ejemplo, en **Our Vines Have Tender Grapes**, en la que el crimen de Selma (Margaret O'Brien) –mucho más reprobable moralmente por tratarse del asesinato a sangre fría de un animal indefenso- era castigado con una labor destinada a hacer de ella una niña emocionalmente madura.

Así, pese a que a su vuelta Bart sigue siendo alguien incapaz de matar a otro ser vivo, el supuesto mecanismo de reinserción social al que ha sido sometido no ha hecho de él sino alguien consciente de su marginalidad y su incapacidad para amoldarse en un sistema que le ha excluido desde su infancia. El reformatorio, lejos facilitar su inserción social, ha convertido a Bart en un *outsider*, un extraño a la realidad que le rodea.

Todo lo anterior no implica que Bart no busque una reinserción progresiva en la estructura social. De hecho, es eso lo que le lleva a Cashville, el único lugar en que no se siente como un desposeído. Es en su ciudad natal en el único sitio en que Bart puede encontrar algo a lo que pertenecer, como demuestra su reencuentro con sus dos mejores amigos de la infancia. Dicho reencuentro es la mayor muestra de la voluntad inicial de Bart: su exhibición de tiro al blanco y su colección de pistolas no buscan sino la ovación de sus amigos, o lo que es lo mismo, la aprobación social.

Pero todo cambia cuando Clyde y Dave llevan al recién llegado al espectáculo de feria. Allí, Bart va a encontrar su sitio, un lugar en el que la reinserción no supone ningún esfuerzo, una manera en la que hacer de su virtud un oficio.

Los espectáculos de feria, presentes en la imaginería de Trumbo desde su incorporación a la lista negra, van a cobrar una cierta importancia en el universo creador del guionista a partir de 1947. Al igual que sucederá en **Carnival Story (Apasionadamente)**, Kurt Neumann, 1954) o en una de las fantasías de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil)**, Dalton Trumbo, 1971), la feria ambulante de **Gun Crazy** va a ser retratada por su guionista como una suerte de universo paralelo a la realidad social que oprime a los protagonistas de dichos filmes. En los tres casos mencionados, la feria no solo va a convertirse en el hogar de una serie de individuos marginales, sino en su refugio. Un lugar que les permite exhibirse ante la sociedad que les ha relegado

a su rol de *outsiders* bajo la seguridad que les otorgan sus disfraces y el brillante ejercicio de sus extrañas habilidades.

Además de la anterior, la feria cumple una segunda función en **Gun Crazy**. Como acertadamente señala Antonio José Navarro en su capítulo dedicado a Joseph H. Lewis en la obra colectiva *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, la feria sirve para retratar una sociedad en que “*La violencia es divertida cuando adquiere rasgos bufonescos que, curiosamente, estimulan la imaginación del populacho –cf. la escena de la feria-, pero cuando la fantasía se hace realidad, acompañada de sangre y muerte, es condenada*”¹⁵³. Es decir, el espectáculo de la feria permite a Trumbo resaltar la hipocresía de una sociedad que demanda violencia pero, a la vez, castiga a aquellos a quienes ha relegado a desempeñar esa labor. Algo que cobrará un mayor sentido cuando Laurie y Bart sean despedidos al enfrentarse este último al empresario feriante por el amor de la bella tiradora.



21. Las ferias como único espacio que posibilita la reinserción social de las víctimas de la opresión del sistema. De izquierda a derecha, Laurie (Peggy Cummins) y Bart (John Dall) en **Gun Crazy**, Willie (Anne Baxter) y el Gran Colloni (Lyle Bettiger) en **Carnival Story** y el cuerpo mutilado de Joe –en la urna- en **Johnny Got His Gun**.

La primera decisión de Bart al abandonar la sociedad paralela en que Trumbo convierte la feria, demuestra que la voluntad de reinserción sigue presente en él: quiere formalizar su relación con Laurie –en una clara alusión sexual, lo que Bart propone es una solución que pasa por “legalizar” su situación antes de acostarse con ella-, con lo que le pide matrimonio.

¹⁵³ Palacios, J. y Weinrichter, A. (Eds.): *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, T&B Editores, Madrid, 2005, p 231.

A pesar de la idílica luna de miel de la pareja, la reinserción se demuestra imposible. Constantemente, les vemos solos, ya sea visitando hermosos parajes naturales o almorzando en cafeterías desiertas. Se podría decir que la pareja es retratada por Trumbo y Lewis como una minúscula isla en medio de un inmenso océano. No hay relación alguna entre el matrimonio y el resto de la sociedad. De ahí que la propuesta de Laurie de enfrentarse de una vez por todas con el sistema que les niega la integración se convierta en la consecuencia inevitable de las imágenes de aislamiento que Lewis nos ha mostrado desde que la pareja ha contraído matrimonio. La ausencia de ambigüedad en las palabras de Laurie en este punto de la película se convierte en uno de los mayores aciertos del guión de Trumbo, que no esconde en ningún momento las motivaciones de la pareja para desafiar al Estado con sus crímenes:

“¿Cuándo vas a empezar a vivir? Cuatro años en el reformatorio, luego el ejército... Creo que ellos te deben algo a cambio”¹⁵⁴.

Lo que Laurie plantea a Bart es simple: todos esos años de obediencia sumisa al Estado no le han conducido sino a una marginalidad social y económica. Los mecanismos de reinserción que el sistema ha puesto a su alcance –el reformatorio y el ejército- se han demostrado inútiles. La habitación de hotel en la que Laurie propone a Bart un cambio en sus vidas es la mayor muestra de que la sociedad les ha condenado a ser unos *outsiders*. De acuerdo con Laurie, la única vía posible para obtener el reconocimiento y la felicidad que les ha sido negada sistemáticamente pasa por sustituir la obediencia sumisa por la desobediencia civil. Una desobediencia que Trumbo, valiéndose del personaje de Laurie, plantea como un acto de valor:

“No quiero tener miedo de la vida ni de nada. Quiero un hombre con valor y agallas. Un hombre capaz de reírse de cualquier cosa. Que haga cualquier cosa. Un hombre capaz de rebelarse y de ganar el mundo para mí”¹⁵⁵.

¹⁵⁴ Gun Crazy (El demonio de las armas), United Artists, 1949.

¹⁵⁵ Ibidem.

Pese a que la propuesta de Laurie excluye la posibilidad de matar a gente –algo que deja claro antes de subir a la habitación del hotel, mientras trata de convencer de su plan a su marido en el coche-, Bart sigue mostrándose reticente al plan de su esposa hasta que ésta amenaza con abandonarle. Es entonces donde el planteamiento de Trumbo se hace más claro. A Bart no le queda otra salida que pronunciarse, manifestar su adhesión a uno de los dos bandos de los que habla su mujer. Tal y como ha planteado su ultimátum Laurie, la situación para Bart es evidente: son “ellos” o “nosotros”. Consciente de que su lugar en el mundo está junto a su mujer –como ha demostrado la película hasta el momento-, Bart sella su compromiso con un beso apasionado que antecede a un coito que no vemos pero al que apunta el rostro de excitación de Laurie. Una excitación sexual que Trumbo ha unido desde su aparición en pantalla a las armas y la violencia –como dejaba claro el enfrentamiento entre ambos la noche que se conocen en la feria- y que, desde este instante, quedará irremisiblemente unida a la idea de rebeldía.

Es en el retrato de Laurie como una mujer en la que la actitud desafiante y violenta de su pareja –que aparece vinculada de manera evidente a la identificación de la pistola con el órgano sexual masculino- actúa a modo de afrodisíaco sexual, donde se va a encontrar una de las mayores repercusiones del filme en obras posteriores como **Bonnie and Clyde** (Bonnie y Clyde, Arthur Penn, 1967).



22. La violencia como afrodisíaco sexual para Laurie (Peggy Cummins) en **Gun Crazy** –izquierda- y su influencia en el personaje de Bonnie (Faye Dunaway) en **Bonnie and Clyde** –derecha-.

La identificación del posicionamiento de Bart –en uno de los dos grupos de los que habla Laurie- con el de Trumbo ante el HUAC es obvia. Pese a que Bart sabe que su enfrentamiento al sistema está destinado a acabar de manera trágica –algo que se intuye en sus palabras en el hotel-, también es consciente de que se trata de la única salida posible, dada su situación.

De hecho, el robo va a convertirse en una suerte de expresión artística para ambos, como demuestran sus disfraces de cowboys en la secuencia del atraco al banco. En el crimen, Laurie y Bart van a encontrar una triple satisfacción:

- 1) Creativa, pues les va a permitir vivir gracias a su único don, su puntería.
- 2) Sexual, dada la ya comentada excitación que las armas y la violencia provocan en Laurie.
- 3) Social, al tratarse de una rebelión tras la que se encuentra una voluntad de cambio, de abrirse un hueco en un sistema que les ha negado sistemáticamente la integración.

La experiencia vivida por Trumbo en Washington, D.C. en 1947, ha demostrado al guionista que el idealismo no es suficiente para acabar con un sistema injusto –algo que, como ya hemos visto, sí bastaba en sus obras de la primera etapa-. Consecuentemente, la rebelión de Laurie y Bart fracasa, no sin antes cobrarse las vidas de sus dos protagonistas. Un planteamiento al que Trumbo va a regresar constantemente en sus obras más importantes de su etapa en el mercado negro.

Cuando la situación se torna tan dramática que los protagonistas han de elegir entre la muerte o la reinserción forzosa –la cárcel-, la única salida posible es la primera. En este caso, la muerte nos es presentada como última decisión consciente de Bart para salvar a las únicas personas –Laurie, Clyde y Dave- que le han permitido sentir la pertenencia a algo, a un grupo, por pequeño que sea.

Pocos meses después de la aparición de **Gun Crazy**, Lippert Pictures va a estrenar **Rocketship X-M (Cohete K-1**, Kurt Neumann, 1950), que va a suponer tanto la primera colaboración de Trumbo con Kurt Neumann como su irrupción en la ciencia ficción, un género en el que apenas va a trabajar el guionista a lo largo de su carrera¹⁵⁶.

Rocketship X-M narra la historia del primer cohete norteamericano tripulado que viaja a la Luna. Rodeado de un enorme secretismo, y atestiguado únicamente por un grupo selecto de periodistas, el cohete abandona la superficie terrestre con éxito. Pero, una vez en el espacio, la propulsión de los motores del X-M (“Expedition Moon”) falla. En un intento por arreglarlos, su tripulación –compuesta por cuatro hombres y una mujer- obtiene una inesperada respuesta de la moderna nave que pasa por una propulsión inusitada de la misma que acaba por transportar a sus tripulantes a la órbita de Marte. Conscientes de que no han de desaprovechar la ocasión que les brinda cercanía al “planeta rojo”, estos toman la decisión de aterrizar y explorarlo. Todo el equipo abandona el cohete, iniciando así su recorrido por una superficie desértica en la que no parece haber nada de interés. Sin embargo, la aparición de una extraña máscara tribal les hace comprender que no están solos.

Poco después de encontrar la máscara, el indicador de radiación que porta uno de los científicos del X-M comienza a señalar valores muy elevados. La visión de un moderno edificio derruido en el horizonte, así como los cada vez más altos niveles de radiación, llevan a los integrantes de la expedición a concluir que la civilización que poblaba Marte desapareció tras un holocausto nuclear. En ese momento, los tripulantes se dan cuenta de la necesidad de volver inmediatamente a la Tierra a relatar el horror del que han sido testigos en pos de evitar que su planeta siga una suerte similar. Antes de poner rumbo

¹⁵⁶ La única fuente que, a fecha de redacción de esta tesis doctoral, atribuye a Trumbo la autoría del guión de **Rocketship X-M** es la base de datos digital IMDB (www.imdb.com/title/tt0042897/fullcredits#writers consultado el ocho de noviembre de 2007). Al igual que sucede con muchas de las películas firmadas por el guionista durante esta etapa –y cuya autoría ha sido debidamente corroborada con el paso de los años-, no existe documentación alguna sobre este filme en los archivos personales de Trumbo. No obstante –y dado que esto último resulta habitual en lo que se refiere a muchos de los trabajos del guionista durante la lista negra-, se ha optado por incluir una breve alusión al filme dado su interés y coherencia con el planteamiento ideológico de Trumbo.

a la nave, uno de los científicos avista los cuerpos humanoides de varios marcianos. Los extraterrestres portan garrotes y corren como si en Marte la evolución humana se hubiera detenido en el Neandertal.

Dos de los astronautas norteamericanos mueren al tratar de llegar hacia los marcianos para establecer algún tipo de comunicación con ellos. Al ver que el contacto es imposible, los supervivientes huyen hacia la nave. En ella, la conclusión de lo que han visto se hace evidente: después del holocausto nuclear, los marcianos supervivientes han constituido una sociedad primitiva sufriendo un proceso regenerativo que les ha conducido a una fase evolutiva inferior.

Tras la conclusión anterior, la urgencia de transmitir el mensaje a la Tierra se hace aún mayor. Sin embargo, los niveles de combustible de la nave hacen imposible un aterrizaje en la superficie terrestre. Antes de que el cohete impacte como un meteoro en la atmósfera de la Tierra, los tres supervivientes logran contactar con su superior militar en Estados Unidos y relatarle lo que han visto en Marte. Segundos después, los tripulantes del X-M mueren. Horrorizado, el único hombre sobre la faz de la tierra que sabe lo que sus compatriotas han encontrado en el “planeta rojo” comunica a la prensa que esperaba el aterrizaje del cohete que la muerte de su tripulación no ha sido en vano: un segundo cohete comenzará a construirse en ese momento para finalizar la tarea que los científicos y pilotos del X-M no pudieron llevar a buen puerto.

Pese a la ingenuidad de su puesta en escena y su vocación de simple entretenimiento, **Rocketship X-M** plantea una serie de cuestiones interesantes que conviene señalar. En primer lugar, el abierto posicionamiento antinuclear que Trumbo –a quien el guión es atribuido- y Neumann introducen en un filme que, no hay que olvidar, fue estrenado en los albores de la Guerra Fría y que sorprende por su explícita llamada al desarme nuclear.

En segundo lugar, por su planteamiento polarizado, que coincide con la división de la sociedad presente en los guiones de Trumbo. El guionista del filme se va a aprovechar de los códigos del género para establecer una división entre los dos bandos que aparecen en la ciencia ficción de la década de los cincuenta: terrícolas y marcianos. Sin embargo, el guionista va a invertir la

metáfora habitual al ser los terrícolas los que viajen a Marte y no a la inversa. Al encontrar en el “planeta rojo” –consabida metáfora de la Unión Soviética que estará presente en toda la ciencia ficción norteamericana hasta que finalice la Guerra Fría- la solución al problema nuclear al que se enfrenta la Tierra, Trumbo establece una novedad interesante. En **Rocketship X-M** es la salvación la que llega del “planeta rojo” y no la destrucción de la que hablan otros filmes de la misma época y vocación que el de Neumann.

De acuerdo con Bruce Cook, antes del estreno de **Gun Crazy**, George Willner, agente de Trumbo, va a ponerle en contacto con el productor Sam Spiegel, quien, por esa fecha –junio de 1949-, busca a un guionista para “*una historieta bastante comercial, algo similar argumentalmente a **Double Indemnity***”¹⁵⁷,¹⁵⁸. El resultado de la primera colaboración entre Trumbo y Spiegel –la segunda y última va a surgir de la adaptación de la novela de Frank Harris *My Reminiscences as a Cowboy*, que Spiegel encarga a Trumbo a finales de ese mismo año y que dará lugar a la postrera **Cowboy** (Id., Delmer Daves, 1958)- va a ser **The Prowler** (**El merodeador**, Joseph Losey, 1951). La participación de Trumbo en el filme producido por Spiegel y dirigido por Losey no se va a limitar a la redacción del guión. El propio Trumbo va a prestar su voz al personaje de John Gilvray, en sus locuciones como disc jockey. A pesar de estas dos contribuciones –la última tuvo lugar muy poco antes de que el guionista ingresase en la prisión federal de Ashland, Kentucky-, Trumbo no aparece acreditado por ninguna de ellas, prestándose en este caso como tapadera del guionista su amigo –y posterior compañero de lista negra- Hugo Butler.

The Prowler comienza cuando Susan Gilvray (Evelyn Keyes) observa desde la ventana de su baño a un extraño merodeando por los alrededores de su casa. Dado que su marido, el disc jockey John Gilvray (Sherry Hall), pasa las noches fuera, decide llamar a la policía para que registren tanto el interior como el exterior de la vivienda. De los dos policías que acuden de servicio a la mansión de los Gilvray, uno de ellos, el agente Webb Garwood (Van Heflin),

¹⁵⁷ **Double Indemnity** (**Perdición**, Billy Wilder, 1944).

¹⁵⁸ Cook, B.: Op. Cit., p 203.

decide regresar esa misma noche para ver a solas a la mujer del disc jockey con la excusa de un segundo registro rutinario. El verdadero motivo es que Webb se ha quedado prendado tanto de Susan como del dinero que su marido parece tener.

Durante una amistosa charla en el salón de la vivienda, el agente abre uno de los armarios del señor Gilvray, con el permiso de su mujer, para buscar tabaco. Además de una cajetilla de cigarrillos, Webb encuentra el testamento del locutor radiofónico.

La visita nocturna del agente no le va a servir únicamente para conocer con exactitud la fortuna de los Gilvray, sino para establecer un vínculo de unión con Susan. Casualmente, ambos crecieron en la misma ciudad y fueron al mismo instituto. Este hecho permite a Webb visitar a Susan la noche siguiente con total tranquilidad, escudándose, primero, en el interés por su seguridad y, segundo, en la camaradería entre conciudadanos.

En su segunda noche en la mansión, Webb trata de besar a Susan. Ella se niega y le echa de la casa. Pero el agente vuelve a aparecer durante la siguiente noche, en esta ocasión con la intención de disculparse. En cualquier caso, Webb logra su cometido en la tercera cita: Susan le besa apasionadamente, iniciándose así una relación de infidelidad que durará hasta que el policía proponga que vayan juntos a Las Vegas. Ella trata de hacerle entender que no puede dejar a su marido sin más, pero él parece no comprenderlo.

Tras la negativa de ella, la pareja pasa por una crisis motivada por la supuesta pérdida de interés de Webb en Susan. La indiferencia de él, que ya no la visita y apenas contesta a sus llamadas, provoca un aumento en el deseo de ella. Una noche, Susan visita al agente para proponerle que huyan juntos, pero esta vez es él quien se niega.

Al acabar su horario de servicio una madrugada cualquiera, Webb merodea por la casa de los Gilvray hasta conseguir que el disc jockey salga de la vivienda armado con una pistola. El marido de Susan no encuentra a ningún merodeador, sino a un agente de policía que, para su sorpresa, le dispara. De esta manera, John Gilvray muere. Webb prepara la escena del crimen para que la muerte parezca un accidente, pero Susan no le cree y le acusa de asesinato. A pesar de ello, la viuda defiende al agente en el juicio y Webb sale impune.

Habiendo pasado un tiempo prudencial desde la muerte del disc jockey, Webb –que ha dejado el cuerpo de policía- vuelve a cortejar a Susan. Pese a sus reticencias iniciales, logra convencerla de que la muerte de su marido fue un accidente. Una vez retomada la relación, la pareja decide casarse.

En la noche de bodas, Susan confiesa a Webb que está embarazada de cuatro meses. Contrariamente a lo que ella esperaba, su marido se pone furioso al conocer la noticia. Para Webb, el embarazo de Susan podría ser visto por la policía como una prueba de que mantenían relaciones sexuales antes del crimen. Tras contemplar varias posibilidades, el matrimonio decide de mutuo acuerdo que Susan dará a luz en la ciudad fantasma de Calico, situada en pleno desierto.

Cuando llega el momento del alumbramiento, Webb se percató de su incapacidad para asistir a Susan en el parto, con lo que conduce hasta Barstow en busca de un médico. Al ver que su marido ha cogido una pistola, Susan se da cuenta de sus intenciones: matar al médico en cuanto haya traído al mundo a su futuro hijo. Esta deducción lleva a la esposa de Webb a concluir que su actual pareja asesinó a su anterior marido a sangre fría, con lo que Susan pone sobre aviso al doctor en un momento en que su marido está ausente. Así, cuando nace el bebé, el médico abandona Calico a toda velocidad en su coche. Al tratar de conseguir las llaves del vehículo, que han sido escondidas por Susan, Webb confiesa que decidió matar a su ex marido la noche en que leyó el testamento. Asqueada, Susan le entrega las llaves del coche y le pide que se vaya y no vuelva jamás. Pero resulta demasiado tarde para Webb: el médico ha avisado a la policía. La muerte de Webb a manos de sus antiguos compañeros mientras trata de huir a pie por el desierto pone fin a la película.

The Prowler supone la vuelta a un planteamiento polarizado de la sociedad muy similar al que Trumbo desarrollase en **Gun Crazy**. Sin embargo, a diferencia de la anterior, la dicotomía en **The Prowler** va a estar presente en el seno de la propia pareja protagonista. De hecho, su amor va a ser la vía de la que se valga Webb para acabar con las diferencias que le separan de la clase social de la que él ansía formar parte desde su infancia. Una clase social que le ha negado sistemáticamente el acceso a ella. Ni sus dotes como jugador de baloncesto ni su ingreso en el engranaje social que rige el sistema como

agente de policía le han llevado a gozar de los privilegios de los que gozan Susan y su marido, el señor Gilvray.

A pesar de todo lo anterior, Webb no es un marginado, sino todo lo contrario. Como acertadamente señalan Paul Buhle y Dave Wagner, el protagonista del filme es un individuo considerado socialmente como alguien con éxito¹⁵⁹. Webb tiene un trabajo respetable y es tildado por sus conocidos como un hombre honrado. No obstante, sus orígenes humildes –pese a que vivían en la misma ciudad, el policía deja claro en un momento del filme que Susan y él vivían en dos mundos distintos, aludiendo a una evidente diferencia de estrato social- han marcado a Webb hasta tal punto que, en su obsesión por conseguir la posición social que el sistema le ha negado, mata a un hombre y se casa con una mujer a la que se ha forzado a amar. Esa es su manera de enfrentarse a la opresión de la que se considera víctima. Webb trata de burlar al sistema buscando una vía de ascenso social alternativa a las que ofrece éste. El crimen es consecuencia de su frustración por una vida en la que todas sus posibilidades de éxito han sido frustradas por otros.

El ejemplo más evidente de lo anterior es el relato con el que el propio Webb explica a Susan su periplo frustrado en la liga de baloncesto universitario:

“Conseguí la canasta decisiva en el primer partido. Después, el entrenador me dejó en el banquillo. Dijo que quería enseñarnos a jugar en equipo. Le critiqué delante de los compañeros y él la tomó conmigo. Se lo contó al director y anularon mi beca”¹⁶⁰.

La anterior línea de diálogo de Webb sirve a Trumbo para subrayar otro rasgo importante de su carácter: el policía es un individualista. Un dato tremendamente significativo si tenemos en cuenta su futura repercusión en el imaginario del guionista. Como veremos a lo largo de esta segunda etapa, el protagonista arquetípico de Trumbo a partir de su comparecencia ante el HUAC va a ser, en mayor o menor medida, un individualista.

¹⁵⁹ Buhle, P. y Wagner, D.: *Radical Hollywood*, Op. Cit., p 340.

¹⁶⁰ *The Prowler* (El merodeador), United Artists, 1951.

En definitiva, la anécdota del equipo de baloncesto sirve para dotar al personaje de un inconformismo y una rebeldía que, de otra forma, no quedaría del todo clara en alguien que es, por encima de todo, un criminal. Son los antecedentes de Webb los que permiten a Trumbo presentar al personaje en una dimensión más completa y real. Al igual que sucediese en **Gun Crazy**, la conducta criminal del policía viene marcada por un pasado muy concreto. Un pasado en el que el sistema que rige la sociedad ha anulado todas sus esperanzas y ambiciones, algo que Trumbo evidencia en una de las conversaciones entre Webb y Susan:

“Webb: ¿En qué calle vivías?

Susan: En Lakeview.

Webb: Claro, eso lo explica todo. Teníais aceras y césped. Yo vivía en Carrington. Para mi viejo la idea del éxito era un dólar veinte la hora”¹⁶¹.



23. La polarización de la sociedad en dos estratos económicos bien diferenciados dentro de la pareja protagonista de **The Prowler**.

Aunque durante su estancia en la cárcel de Ashland, Kentucky, se va a estrenar **Emergency Wedding** (Edward Buzzell, 1950), un filme basado en el relato *The Doctor's Husband* –que, como ya se ha indicado, sirvió de base al filme de 1941 **You Belong to Me**–, la última película en la que Trumbo participa antes de sus diez meses como presidiario es **He Ran All the Way** (**Yo amé a un asesino**, John Berry, 1951). No obstante, cabe señalar que ciertas fuentes apuntan a dos filmes más firmados por Trumbo antes de su ingreso en prisión.

¹⁶¹ The Prowler (El merodeador), United Artists, 1951.

En su obra *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Noël Simsolo señala a Trumbo como posible autor del guión de **Tension** (John Berry, 1950)¹⁶², en una aseveración que no viene acompañada de ninguna evidencia documental. Como tampoco ocurre en la filmografía incompleta incluida en el guión de **Johnny Got His Gun** coescrito por Trumbo y Luis Buñuel, en la que se habla del primero como guionista de **The Brave Bulls** (Robert Rossen, 1951). La presente investigación no ha encontrado evidencia documental alguna que soporte las dos atribuciones anteriores.

Aparte del documental **The Hollywood Ten (Los diez de Hollywood**, John Berry, 1951), producido por los Diez de Hollywood como vehículo propagandístico para la defensa de su causa, **He Ran All the Way** es la única colaboración probada entre Trumbo y John Berry, quien posteriormente también acabaría siendo incluido en la lista negra.

El filme narra la historia de Nick Robey (John Garfield), un joven delincuente que prepara un gran golpe junto a su compinche Al (Norman Lloyd). El día del atraco todo se complica: Al resulta herido y, aunque Nick consigue escapar con el maletín que han robado, mata al policía que hiere a su compañero.

En su huida, Nick se refugia en una piscina. Ahí conoce a Peg Dobbs (Shelley Winters), una chica que trata torpemente de aprender a nadar. A fin de ser identificado por un agente que aparece repentinamente, Nick se ofrece a ayudar a Peg.

Cuando la piscina cierra, Nick acompaña a Peggy a casa. A pesar del extraño comportamiento de su interlocutor y sus repentinos cambios de carácter, ella acepta la propuesta del joven. Cuando el atracador, que ha guardado el dinero que había en el maletín en los bolsillos interiores de su chaqueta, se despide de Peg, queda claro que a ella le gusta su nuevo conocido.

Aprovechando que Peg ha olvidado su bolso en el taxi que les ha llevado a su casa, Nick encuentra una excusa para subir a su apartamento, al que la joven le invita a pasar en señal de agradecimiento por haber recuperado para

¹⁶² Simsolo, N.: *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Alianza Editorial, Madrid, 2007, p 408.

ella sus pertenencias. En la casa de Peg, Nick conoce a su familia antes de que estos marchen al cine.

La pareja declina la invitación del padre y deciden quedarse en el apartamento ante la aprobación de la familia de Peg, que confía plenamente en ella. A solas, los cambios de humor de Nick son cada vez mayores. Cuando descubre que los padres de su acompañante regresan a casa acompañados de unos desconocidos, el atracador cree haber sido descubierto. Así, toma a Peg como rehén y, valiéndose de una pistola, amenaza a su familia una vez están todos dentro del apartamento.

El improvisado plan de Nick pasa por pernoctar en la vivienda de los padres de Peg y huir a la mañana siguiente. La enorme tensión que reina en la casa durante la noche del secuestro no impide que todo salga bien hasta que, mientras Nick desayuna antes de abandonar el inmueble, el criminal lea en el periódico que su compañero Al le ha delatado. La noticia, que ocupa la primera página del periódico de la ciudad, le impide abandonar el piso en pleno día, con lo que hace un trato con sus rehenes: podrán marchar a trabajar siempre y cuando no hablen con nadie de lo sucedido y regresen puntualmente. Para asegurarse de que todos cumplen su parte del trato, la madre de Peg se queda en el inmueble junto a Nick como garantía del buen comportamiento de sus familiares.

Desobedeciendo las órdenes de su padre, que le dice que no regrese al apartamento, Peg se reencuentra con los suyos a altas horas de la noche, después de haber salido con unas amigas. A su vuelta, Nick acuerda con ella la compra de un coche. Una vez Peg haya comprado el coche, ambos huirán en él. La joven obedece y, a la mañana siguiente, marcha a un garaje con el dinero del hombre por el que, a pesar de lo ocurrido, sigue sintiéndose atraída.

Peg regresa habiendo comprado un automóvil que los mecánicos del garaje se han comprometido a llevar a lo largo de la tarde a la puerta de su casa. A medida que avanza el día, y el coche no llega, Nick comienza a sospechar de la chica que dice amarle. Entretanto, la madre de Peg avisa a la policía y el padre consigue un arma para hacer frente al secuestrador de su hija. Al oír la sirena de la policía, Nick enfurece y abandona el inmueble llevando a Peg consigo a la fuerza. Ella le asegura que el coche que ha comprado para él está al llegar, pero el atracador no la cree.

Nick acaba sitiado en el portal del edificio al comprobar que en el exterior le espera armado el padre de su rehén. En un momento de confusión, el atracador deja caer su arma, que queda al alcance de Peg. Pese a que trata de convencerla para que le entregue la pistola, ella se niega y acaba por dispararle. Gravemente herido, Nick sale del edificio para caer pocos metros después. Antes de morir, es testigo de la llegada del coche que Peg había comprado para huir con él y empezar una nueva vida lejos de la ciudad.

He Ran All the Way es la última de una improvisada trilogía de guiones de cine negro firmados por Trumbo antes de su ingreso en prisión. En el guión del filme dirigido por Berry vamos a encontrar una serie de elementos comunes con **Gun Crazy** y **The Prowler**:

1) La polarización del mundo en opresores y oprimidos a partir de las diferencias sociales de clase.

2) La violencia como única vía de escape para el oprimido. En el caso de **He Ran All the Way**, el carácter violento de Nick vuelve a quedar explicado tanto por su condición social como por un pasado marcado por la falta de amor y el alcoholismo de su madre. De esta manera, Trumbo culpa tanto al entorno en el que ha crecido como al sistema que ha posibilitado ese entorno de la actitud criminal de Nick. En su segunda autobiografía, la actriz Shelley Winters recordaba el rodaje de **He Ran All the Way** con las siguientes palabras:

*"Cuando estaba haciendo **He Ran All the Way**, cada día de rodaje veía a los guionistas¹⁶³ y el director enfatizar cuidadosamente el hecho de que el criminal al que interpretaba Garfield podría haber sido un ciudadano productivo, pero, dado el entorno en el que había nacido – las bandas, los barrios marginales y las escuelas abarrotadas- su destino estaba marcado desde muy pronto, estando casi programado*

¹⁶³ Winters se refiere tanto a Trumbo como a Hugo Butler –que hizo de tapadera para Trumbo y colaboró en algunos retoques del guión- y Guy Endore.

*para acabar siendo un enemigo de la sociedad. La pobreza es violencia*¹⁶⁴.

Así, la visión de la violencia como el único método posible de enfrentarse a un sistema opresor vuelve a quedar patente en el guión de Trumbo. Tal y como señala Noël Simsolo al referirse al filme dirigido por John Berry:

*"Partiendo de una historia de atraco sangriento, Berry coloca a un fugitivo en la casa de gente corriente y filma lo que le pasa por la cabeza, sus estados anímicos, sus remordimientos y sus contradicciones. Tras este ambiente cerrado tradicional va asomando la crítica de una <<sociedad rehén>>, no sólo en el planteamiento del guión (la familia es realmente un rehén del criminal), sino por los apuntes que indican que un sistema social está aprisionando al ciudadano, dándole la tentación del delito para evadirse"*¹⁶⁵.

Nick comienza el filme tratando de convencer a Al de que posponga el atraco y lo termina maltratando a la única persona que ha logrado comprenderle. Una persona que pertenece a su mismo estrato social. Es decir, tras atacar a la personificación del sistema opresor —el capitalista al que arrebató el maletín—, Nick acaba por enfrentarse a un grupo de personas que están tanto o más oprimidas que él. Es ahí donde se encuentra la explicación del amor de Peg por el criminal. Dicho amor surge como consecuencia de la constatación de que, tras la violencia de Nick, se encuentra un intento desesperado por acabar con la marginalidad a la que le ha relegado el sistema. De ahí que Peg vea en él a un rebelde, un inconformista, un idealista del que no puede sino enamorarse. La "tentación del delito" de la que habla Simsolo requiere un valor que Peg ve en Nick, lo que justifica su amor por él, si tenemos en cuenta la pasividad de la sociedad que la rodea. Una pasividad encarnada por su padre, que no es capaz de enfrentarse al atracador

¹⁶⁴ Winters, S.: *Shelley II. The Middle of My Century*, Simon & Schuster, New York, 1989, p 61.

¹⁶⁵ Simsolo, N.: Op. Cit., p 409.

hasta que descubre horrorizado que su hija se ha enamorado de él. La actitud del cabeza de familia va a servir a Trumbo para extrapolar su conducta a la del resto de la sociedad. La acusación de cobardía que vierte el pequeño Tommy (Bob Hyatt) sobre su padre en la segunda mitad del filme va a convertirse en el mayor ejemplo de lo anterior:

*"Harás todo lo que él diga, ¿verdad? Es el jefe"*¹⁶⁶.

3) La huída constante. Dados los mecanismos coercitivos de los que se vale el sistema para impedir cualquier intento individualista de enfrentarse a él, los protagonistas de **Gun Crazy**, **The Prowler** y **He Ran All the Way** se ven obligados a una huída constante desde el momento en que deciden enfrentarse a la opresión de la que son víctimas. Al igual que en las dos anteriores, en **He Ran All the Way** la huída se salda con un final dramático. La muerte de Nick a manos de Peg ha sido señalada por numerosos críticos como un macabro presagio de la posterior muerte de John Garfield tras ser acusado de comunista por uno de los informadores del HUAC¹⁶⁷. Sin embargo, el testimonio más significativo de cuantos se hayan dado al respecto lo volvemos a encontrar en la autobiografía de Shelley Winters, que habla de la lucha de Garfield con los guionistas y el director por cambiar la secuencia final del filme:

"Él quería que le matase "la policía", lo que no tenía sentido con respecto a lo que interesaba al escritor y el director de la película. Ahora, retrospectivamente, comprendo que no quería que un amigo le matase

¹⁶⁶ He Ran All the Way (Yo amé a un asesino), United Artists, 1951.

¹⁶⁷ Por ejemplo, Buhle y Wagner señalan, al hablar de la secuencia final de la película, que "su cara [la de John Garfield] en la imagen final supone la imagen inolvidable de lo que la lista negra estaba haciendo a algunos de los artistas más populares de América. Desesperado y enfermo en la vida real, bebía mucho aún con un problema cardíaco, se encontraba bajo una enorme presión mientras su mundo se caía en pedazos. Toda la producción [de **He Ran All the Way**], que contó con la colaboración de muchos de los izquierdistas con más talento de Hollywood, transmite la sensación de un triste canto del cisne" (Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted. The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 92).

(creo que un amigo le había nombrado ante el HUAC). Quería que fuese una fuerza anónima, una mancha”¹⁶⁸.



24. La muerte de Nick (John Garfield) a manos de la única persona que llega a comprenderle en **He Ran All the Way**.

Además de los tres anteriores, en **He Ran All the Way** encontramos dos rasgos que no aparecen de manera tan explícita en los dos guiones *noir* que la preceden: la idea de delación y la importancia del concepto de familia. Estas dos ideas van a convertir al filme protagonizado por John Garfield en la más autobiográfica de las tres películas “negras” de Trumbo.

En lo que a la delación se refiere, uno de los mecanismos para establecer una cierta simpatía –o comprensión- del espectador hacia el personaje de Nick va a ser la traición de la que es víctima. La delación de su compañero Al, quien, con total seguridad, le inculpa para aliviar así su condena, se convierte en la mayor alusión del filme a la situación política de los Estados Unidos durante su época de estreno. Al es el primer delator que encontramos en un guión de Trumbo posterior a 1947, entendiendo delator como alguien que acusa a otra persona en pos de un beneficio propio. La reflexión sobre quién empuja realmente al delator a traicionar a los suyos va a estar presente en algunos de los guiones más significativos de la segunda etapa de Trumbo como guionista. Pese a que la delación no nos es mostrada en pantalla en **He Ran All the Way**, la conclusión sobre la traición de Al es

¹⁶⁸ Winters, S.: Op. Cit., p 64.

inmediata: el compañero de Nick ha cedido a un chantaje policial. Culpando a su cómplice, Al aliviará su condena notablemente.

Al igual que en la ficción de **He Ran All the Way** –donde es la policía, y no el poder judicial, quien empuja al delator a dar nombres-, en el Hollywood de principios de la década de los cincuenta, Trumbo apuntaba al productor de los estudios como el verdadero engranaje que mantenía con vida el chantaje del HUAC:

“¿Quién es, entonces, el que nos fuerza a delatar? [...] Dado que no es la Corte ni la ley ni el Comité, el hombre que nos fuerza a declarar no puede ser sino el propio empleador. Él es quien nos incita a delatar y es él quien nos niega nuestro trabajo hasta que lo hacemos [...]. Es él, y no el Comité, quien se afana al único látigo que realmente hiere –la represión económica: él es quien salvaguarda el cumplimiento de aquello que otorga al Comité su única fuerza y todas sus victorias”¹⁶⁹.

En cuanto al concepto de familia, Trumbo va a encontrar en él un sustituto para la idea de comunidad que desarrollase en su primera etapa como guionista. La familia de Peg es el único grupo que va a permanecer unido en el filme. Pese a sus diferencias internas, la idea de pertenencia a algo más grande que uno mismo lleva a los miembros de la familia Dobbs a formar un frente inquebrantable. Ni siquiera el amor de Peg por Nick impedirá la muerte de este último cuando el atracador la ponga en una encrucijada que pasa por elegir entre la vida de su amante y la de su padre. Llegado ese momento, Peg dispara a Nick sin apenas pensarlo.

La muestra más evidente de la sustitución de la idea de comunidad – presente, por ejemplo, en **Tender Comrade**- por la de familia, la encontramos en una de las conversaciones entre el señor Dobbs y Nick. Al preguntar el atracador por el motivo que impulsa a la señora Dobbs a asistir a misa, el padre de Peg responde:

¹⁶⁹ Carta de Dalton Trumbo a Guy Endore incluida en: Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 367.

“La creencia de que hay alguien más importante que uno mismo, que tu familia es más importante que tú y que cada ser humano es un miembro de tu familia”¹⁷⁰.

Si tenemos en cuenta que, tras la condena del HUAC, Trumbo se va a refugiar en su familia –con la que permanece aislado en su rancho Lazy-T-, la alusión autobiográfica es innegable. La importancia del núcleo familiar está presente en la mentalidad del guionista desde su infancia y, especialmente, desde la muerte de su padre. Conviene recordar cómo Trumbo sacó adelante a su familia durante sus ocho años de alienación en la Davis Perfection Bakery, renunciando a sus estudios universitarios y su carrera literaria. Una entrega que, lejos de disminuir, va a aumentar con el paso de los años. La mitificación de la inquebrantable unión familiar va a cobrar una mayor importancia en el imaginario de Trumbo a raíz de su ingreso en prisión el nueve de junio de 1950.

¹⁷⁰ He Ran All the Way (Yo amé a un asesino), United Artists, 1951.

III.2.3. La estancia en prisión y el exilio en México

Después de doce días en una cárcel de Washington a la espera de que les sea asignada una prisión federal, Dalton Trumbo y John Howard Lawson van a ingresar en la penitenciaría de Ashland, Kentucky, donde poco después se les va a unir Adrian Scott.

Durante sus diez meses como convicto, Trumbo va a repartir su tiempo entre su trabajo en el almacén de la prisión¹⁷¹, la obtención de la libertad condicional para los ocho de los Diez de Hollywood que han sido condenados a un año de cárcel, la lectura de libros¹⁷², la redacción de algunos guiones originales y la escritura de su novela sobre la Segunda Guerra Mundial¹⁷³.

Trumbo abandona la prisión de Ashland durante la madrugada del ocho de abril de 1951 tras cumplir únicamente diez meses de pena gracias a un recorte de su condena por buena conducta. Según Bruce Cook, veinte días después de su salida de prisión, Trumbo recibe de los hermanos King cuatro encargos cinematográficos¹⁷⁴. Tres de ellos son historias originales para que Trumbo adapte a la pantalla. El último es la novela *Mr. Adam*, de Pat Frank, en la que el guionista va a trabajar durante algunos años antes de que los King abandonen el proyecto.

De entre las tres historias originales, la que más agrada a Trumbo es una titulada *The Syndicate*. Sin embargo, el único de los cuatro proyectos que acaba concretándose en un filme va a ser **Carnival Story (Apasionadamente**, Kurt Neumann, 1954).

¹⁷¹ En el que Trumbo comienza a trabajar el veintinueve de junio de 1950, como se indica en su correspondencia de ese día. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 161.

¹⁷² De acuerdo con sus cartas a Cleo Trumbo, el guionista leyó durante su condena los siguientes libros: *Guerra y Paz*, de Lev Tolstoi –en dos ocasiones–; *Las aventuras de Huckelberry Finn*, de Mark Twain; *Los viajes de Gulliver*, de Jonathan Swift; *Pasaje a la India*, de E.M. Forster; *La saga de los Forsyte*, de John Galsworthy; *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce; *Jude el oscuro*, de Thomas Hardy; *La letra escarlata*, de Nathaniel Hawthorne; *El último magnate* y *El gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald; *Los hermanos Karamazov*, de Fidor Dostoyevski y *The Decline and Fall of the Roman Empire*, de Edward Gibbon.

¹⁷³ Según la correspondencia de Trumbo con su esposa, el escritor y guionista comienza a trabajar en la novela en agosto de 1950. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 174.

¹⁷⁴ Cook, B.: Op. Cit., p 223.

Tras su salida de la prisión federal de Ashland, Trumbo comienza a barajar la posibilidad de abandonar los Estados Unidos y marcharse a México, donde acaba de instalarse su amigo, el también guionista, Hugo Butler. El motivo por el que Trumbo se plantea exiliarse es doble. Por un lado, el caso de los Diez de Hollywood y la estancia en prisión del cabeza de familia han dejado a los Trumbo en una difícil situación financiera. Además, a su salida de prisión, el guionista parece necesitar un “cambio de aires” que le permita recuperarse del estrés vivido en los últimos años. Las noticias que le llegan de su amigo Butler desde México calan hondo en Trumbo, que inmediatamente comprende que el exilio es la mejor solución para su familia. Así, en julio de 1951, el guionista pone en venta su querido rancho, el Lazy-T, en el que ha vivido junto a Cleo desde que contrajeron matrimonio en 1938.

Tres meses antes de su salida del país, Trumbo recibe la oferta de Herbert Biberman para participar en la productora independiente Independent Productions Company. Se trata de un proyecto con el que Biberman pretende dar trabajo a compañeros que, al igual que él, se han visto afectados por la lista negra. La idea del director pasa por la producción y realización de un cine crítico y social, o lo que es lo mismo, de obras de una difícil viabilidad económica¹⁷⁵. Trumbo repara en lo anterior, con lo que declina la oferta por medio de una carta a Biberman en la que deja claro que su prioridad tras la salida de la cárcel no es hacer cine político, sino sacar a su familia adelante:

“Yo engendré a mis hijos y he de mantenerlos, e incluso la más noble intención de escribir un guión de contenido social no puede excusarme por no tener a día de hoy el dinero necesario para comprarles ropa para el nuevo curso escolar [...]. No estoy, desde hoy mismo y durante algún tiempo en el futuro, interesado en panfletos, discursos o películas progresistas. Tengo que ganar dinero –una cantidad considerable- muy rápidamente. No puedo ni voy a hipotecar dos o tres meses, o incluso un mes, por ningún proyecto que no me ofrezca la posibilidad inmediata de una cantidad sustancial de dinero”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ A la postre, el único filme producido por Independent Productions Company va a ser **Salt of the Earth (La sal de la tierra**, Herbert Biberman, 1954).

¹⁷⁶ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 228.

Tal y como se indica en la carta a Biberman, desde su salida de Ashland, Trumbo retoma la frenética disciplina de trabajo que le había caracterizado antes de su condena. Además de los cuatro trabajos para los hermanos King y la participación del guionista en el argumento de **Red Ball Express** (Budd Boetticher, 1952)¹⁷⁷, Trumbo trabaja en una historia original que consigue vender a Paramount por cuarenta mil dólares poco antes de marchar a México. El original, para el que se ofrece como tapadera su amigo Ian McLellan Hunter, va a dar lugar a la exitosa **Roman Holiday (Vacaciones en Roma)**, William Wyler, 1953), por la que Trumbo va a conseguir su primer Oscar¹⁷⁸.

Roman Holiday narra la historia de la Princesa Ann (Audrey Hepburn), una joven monarca que llega a Roma tras una agotadora gira europea. La noche de su llegada, Ann sufre un ataque de ansiedad, con lo que su médico personal le da unos calmantes para que duerma y descanse. La ansiedad de Ann viene motivada por el aburrimiento de su vida, regida por tradiciones ancestrales y conversaciones diplomáticas. Antes de que los calmantes hagan efecto, Ann huye de la embajada y se adentra furtivamente en las calles de Roma. Al hacer efecto las pastillas que ha tomado, la Princesa se tumba en un banco de la calle a dormir. Ahí es donde la encuentra el periodista norteamericano Joe Bradley (Gregory Peck). Al ver que la joven, a la que no reconoce, necesita ayuda, Bradley pide un taxi que ambos compartirán en la vuelta a sus respectivos hogares. Sin embargo, dado que Ann no recuerda dónde vive y el taxista se niega a llevarla, Joe se ve obligado a hacerse cargo de ella. Así, Ann acaba pasando la noche en su apartamento.

A la mañana siguiente, Joe se da cuenta de que se ha quedado dormido y se ha perdido el evento que tenía que cubrir para su periódico: una rueda de prensa de la Princesa Ann en la embajada. Al visitar la redacción, y después de una reprimenda de su jefe, Joe se da cuenta de la verdadera identidad de la

¹⁷⁷ De acuerdo con lo que se señala en la filmografía incompleta del guionista incluida en: Trumbo, D. y Buñuel, L.: *Johnny Got His Gun. Johnny cogió su fusil. Guión cinematográfico de Dalton Trumbo y Luis Buñuel basado en la novela homónima de Dalton Trumbo*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993, p 169.

¹⁷⁸ Que, dada la ausencia del guionista en los créditos del filme, no le será entregado en vida. La estatuilla por **Roman Holiday** no va a ser concedida a la familia Trumbo hasta 1993.

misteriosa mujer que todavía duerme en su piso. De esta manera, negocia con su jefe el precio de una entrevista en exclusiva con la Princesa y regresa a su apartamento, donde se reencuentra con Ann. Pese a que ella decide marchar sola, Joe fuerza un encuentro fortuito en las calles de Roma. Comienza ahí una visita turística por la ciudad eterna, en la que el fotógrafo Irving Radovich (Eddie Albert) acompaña a la pareja tomando imágenes de su periplo.

Esa misma noche, los tres se enfrentan con un grupo de agentes de la embajada que buscan a Ann en un baile que tiene lugar en la cubierta de un crucero. En su huida, Joe y Ann se besan. Sin embargo, a su regreso al apartamento del periodista, la Princesa le pide que le acompañe al lugar en que reside en Roma. Sin que ninguno revele su verdadera identidad al otro, los dos se despiden en una esquina próxima a la embajada.

La película concluye con la comparecencia pública de Ann que tiene lugar a la mañana siguiente de su regreso a la embajada. En ella, la Princesa descubre que Joe es periodista pero que jamás revelará lo sucedido durante su día juntos por las calles de Roma.

Dada la naturaleza del estudio que plantea esta investigación, parece poco pertinente un análisis detallado de un filme como **Roman Holiday**, con el que lo principal que pretendía conseguir Trumbo era dinero. Es difícil olvidar su valoración sobre la venta de originales¹⁷⁹ —especialmente durante la lista negra— al hacer frente a la historia que subyace tras el filme dirigido por William Wyler. Resulta, pues, evidente que detrás de la motivación de Trumbo para escribir la historia de la Princesa Ann no se encuentra la voluntad de desarrollar un profundo planteamiento ideológico, sino la obtención del suficiente dinero para sacar a su familia de una acuciante crisis financiera¹⁸⁰.

Sin embargo, resulta igualmente difícil pasar por alto el interesante planteamiento que Trumbo despliega en la historia a partir de la que Ian McLellan Hunter compuso el guión final del filme. Argumentalmente, la película

¹⁷⁹ Sobre la que ya hablásemos en el capítulo anterior. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 214.

¹⁸⁰ Basta con recordar las palabras de Trumbo a Biberman a las que nos referíamos al mencionar la propuesta del director para que el guionista colaborase con Independent Productions Company.

de Wyler posee una serie de rasgos que la unen, de alguna manera u otra, con ciertos filmes firmados por Trumbo durante la lista negra.

En primer lugar, destaca la inversión de términos que se plantea en la historia en que se basa el filme. En **Roman Holiday** la persona oprimida por un sistema anclado en tradiciones injustas es una de las mujeres más poderosas del planeta. Su enorme poder socioeconómico no implica un comportamiento distinto al de otros personajes como Bart y Laurie en **Gun Crazy** o Nick en **He Ran All the Way**. Ante la opresión, el oprimido reacciona de la misma manera, independientemente de la clase social a la que pertenezca. Igual que los personajes marginales de los tres filmes *noir* con los que Trumbo irrumpiese en el mercado negro, la Princesa de **Roman Holiday** va a encontrar en la huída el único mecanismo para aislarse de un sistema que no puede destruir. Ann no va a recurrir a la violencia, si bien es cierto que, llegado el momento, va a valerse de ella para poder continuar con su huída. Así, cuando su libertad se vea amenazada en la cubierta del crucero en que baila junto a Joe y el peluquero que conoció esa mañana, Ann no va a dudar en agredir a los agentes del servicio secreto que intentan devolverla a la embajada. Gracias a dicho arrebató violento –planteado por Wyler como un gag cómico–, la Princesa puede continuar con su huída, aunque sea con una sensación agri dulce causada por el inminente final de su aventura, del que cada vez es más consciente.



25. En **Roman Holiday**, el individuo oprimido no es alguien marginal, sino una Princesa (Audrey Hepburn) anclada a un sistema de valores arcaico que coarta su libertad.

Pese a no tratarse de una conclusión trágica como las de gran parte de los filmes de Trumbo de esta época, el final de **Roman Holiday** va a guardar una conexión innegable con el planteamiento de fondo de muchos guiones de Trumbo. Como acertadamente señala Peter Hanson, Ann sacrifica su felicidad personal por lo que cree que es más correcto¹⁸¹. Un planteamiento extremadamente similar al que el guionista desarrollará en filmes como **Spartacus (Espartaco)**, Stanley Kubrick, 1960) o **The Last Sunset (El último atardecer)**, Robert Aldrich, 1961). Al cumplimiento de una obligación necesaria, por dolorosa que sea ésta, se une, en el caso de Ann, la pertenencia a un grupo mayor que ella. De manera nada casual, la Princesa justifica su vuelta a la embajada como una muestra de amor a su familia, lo que vincula inevitablemente el filme dirigido por Wyler con la visión del núcleo familiar desarrollada por Trumbo en el guión de **He Ran All the Way**. Así, el verdadero motor que impulsa a Ann a volver es la conciencia de lealtad a su familia:

“Si no fuese completamente consciente de mi deber a mi familia y mi país, no habría vuelto esta noche o, de hecho, nunca”¹⁸².

¹⁸¹ Hanson, P.: Op. Cit., p 113.

¹⁸² Roman Holiday (Vacaciones en Roma), Paramount Pictures, 1953.

III.2.4. El regreso a California

Más de dos años después de su marcha a México, la familia Trumbo regresa a los Estados Unidos en enero de 1954. El principal motivo de su mudanza a California es la precaria situación financiera que vuelve a atravesar el guionista. Pese a que la vida en México es mucho más barata que en su país natal, su capacidad para conseguir trabajos es mucho menor, dada la lejanía de un mercado que necesita reescrituras y guiones inmediatos.

Durante el final de su estancia en México, Trumbo se va a especializar en un tipo de escritura que jamás había puesto en práctica. Junto con el también incluido en la lista negra Michael Wilson, Trumbo coescribirá una serie de guiones por correspondencia.

Ambos van a desarrollar una técnica consistente en reenviarse constantemente el guión a medida que cada uno escribe una parte de él. Es decir, Trumbo podía escribir dos secuencias y, al quedarse estancado, enviarle el guión a Wilson para que continuase la historia hasta volver a llegar a un punto muerto, momento en que Wilson reenviaba el guión a Trumbo y, así, sucesivamente. De esta manera, y pese al tiempo que se perdía en los envíos, el guión quedaba terminado en un periodo breve de tiempo y permitía a los dos guionistas continuar trabajando en otros proyectos entre contribución y contribución a la historia común.

La práctica de Wilson y Trumbo ha de verse como una vía para maximizar los beneficios minimizando el esfuerzo. Es evidente que el guión en el que colaboraban de una manera tan peculiar estaba destinado a ser efectivo desde el punto de vista comercial, no artístico. De hecho, el paradigma de este método de escritura va a ser uno de los filmes más irrelevantes en la carrera de ambos guionistas, **They Were So Young (El gran delito**, Kurt Neumann, 1954). El filme de Neumann trata el tema de la explotación sexual en Brasil planteando una crítica a lo que Buhle y Wagner denominan “*una vivaz descripción de lo que se conocía como colonialismo y ahora se llama*

globalización"¹⁸³. Sin embargo, el interesante planteamiento argumental –que permite a Trumbo y Wilson una nueva polarización de la sociedad en opresores y oprimidos- no se termina de concretar en el filme. De hecho, la historia sobre las prostitutas brasileñas dirigida por Neumann fue elegida por un grupo de estudiantes de Harvard como la peor película de 1954¹⁸⁴.

Apenas dos meses después del estreno de **They Were So Young**, los hermanos King presentan una nueva película de Kurt Neumann, **Carnival Story (Apasionadamente, Kurt Neumann, 1954)**. El guión del filme fue, como ya comentásemos, uno de los primeros en los que trabajase Trumbo a su salida de Ashland. Con él, el guionista retoma un motivo que ya tratase someramente en **Gun Crazy** y al que regresará en su único filme como director, **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971)**: el mundo de las ferias ambulantes.

Carnival Story es la historia de Willie (Anne Baxter), una carterista alemana que, en una feria americana que tiene lugar en Munich, se fija en el pregonero del espectáculo, Joe (Steve Cochran), decidiendo convertirle en su próxima víctima. Pese a que él se percata del robo, decide seguirla hasta comprobar que su dinero es utilizado para comprar comida en uno de los puestos de la feria. Antes de que Willie abandone el recinto, Joe la atrapa y se hace con su cartera. La atracción inmediata que siente por la carterista alemana lleva a Joe a proponer a su interlocutora que se una a la feria –un planteamiento simétrico a la oferta de Laurie (Peggy Cummins) a Bart (John Dall) en **Gun Crazy**-. Ella acepta entusiasmada, con lo que el charlatán se dirige al empresario de la feria ambulante para convencerle de que contrate a Willie en calidad de profesora de alemán.

Además de enseñar el idioma a Joe, Willie dedica su jornada en la feria a labores domésticas, como cocinar o fregar los platos. Así es como conoce al Gran Colloni (Lyle Bettiger), el saltador de caída libre de la feria. Él le propone

¹⁸³ Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted. The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Op. Cit., p 219.

¹⁸⁴ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 319.

que trabaje en su espectáculo a cambio de un sueldo mucho mayor que el que gana fregando platos. Tras hablarlo con Joe, Willie acepta.

Los celos de otra de las mujeres que trabajan en la feria, con la que Joe también sale, y el interés que muestra por ella el Gran Colloni, llevan a Willie a casarse con el saltador pese a no amarle.

Por derecho propio, el matrimonio de saltadores se convierte en la mayor atracción de la feria durante su gira alemana. Tras descubrir que su esposa sigue viendo a Joe, el Gran Colloni le golpea violentamente hasta que el resto de la comitiva les separa. La pelea se salda con la expulsión de Joe de la feria. Pese a resultar victorioso, el saltador muere en plena función la noche siguiente a la pelea como consecuencia un extraño accidente.

Mientras toda la feria cree que Willie ha matado deliberadamente a su marido, ella vuelve a los brazos de Joe, quien, tras acostarse con ella, le roba los cinco mil dólares de herencia que le había dejado el Gran Colloni. Lejos de venirse abajo, el carácter de Willie se endurece: renegocia un nuevo contrato con el feriante y prueba suerte con el salto mortal que hizo famoso a su marido. Pero, en el intento de emular al Gran Collini, Willie resulta herida de gravedad.

El único que se encarga de ella durante su recuperación es Bill (George Nader), un fotógrafo que fuese amigo de su marido. El tiempo que pasan juntos hace que Bill se enamore de ella. Sin embargo, Willie opta por marchar a Frankfurt –donde se ha instalado la feria- tras recibir una llamada de Joe. Pero, al reencontrarse con él, se da cuenta de que su antiguo amante ya no ejerce sobre ella el mismo influjo que antes. Cuando se lo dice desafiante, él confiesa haber cortado el peldaño de la escalera que mató a su marido antes de tratar de estrangularla. En ese momento, entra en la tienda Groppo (Adi Berber), el inocente forzado de la feria. Al sorprender a Joe estrangulando a Willie, Groppo enfurece y le golpea. En su huida del forzado, Joe sube a la noria de la feria. El filme finaliza con Groppo matando a Joe al tirarle de la noria y Willie dirigiéndose a su caravana abrazada a Bill.

Aunque **Carnival Story** es un filme menor, posee una serie de características que lo vinculan con algunos de los mejores trabajos de Trumbo durante la lista negra.

En la película de Neumann encontramos dos de los mecanismos con los que Trumbo va a articular sus guiones más sobresalientes de esta segunda etapa:

1) La inclusión de elementos autobiográficos. A pesar de que el guionista comienza a trabajar en el encargo de los hermanos King antes de su marcha a México, su voluntad de abandonar los Estados Unidos ya está presente en abril de 1951. De ahí que resulte difícil pasar por alto las palabras que el empresario de la feria dedica a sus empleados a su llegada a Munich:

"Todos sabéis por qué estamos aquí, en Europa. No marchaban bien las cosas en casa para nosotros. De hecho, no hacíamos nada. Ellos no quieren ver más monstruos de feria, aunque seamos nosotros los que les paguemos a ellos. El único que venía era el sheriff"¹⁸⁵.

La imposibilidad de desempeñar su trabajo en su país natal lleva al feriante a abandonar los Estados Unidos y buscar fortuna en otro lugar. La misma suerte que corrieron gran parte de los directores y guionistas norteamericanos que se vieron afectados por la lista negra, como, por ejemplo, Joseph Losey, Jules Dassin, Hugo Butler, Michael Wilson o el propio Trumbo.

2) El motivo circense como subrayado de la polarización social. Al igual que sucediese en **Gun Crazy**, y como ocurrirá en **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971), el guionista va a retratar la feria como único refugio posible para una serie de personajes marginados. En la exhibición de sus rarezas, los miembros de la comitiva circense encuentran su única vía de expresión en una sociedad que les aplaude en el recinto de la feria pero les excluye del mundo que hay fuera de él. En **Carnival Story**, el "ellos" opresor no se muestra, tan solo se sugiere –por medio del diálogo del

¹⁸⁵ Carnival Story (Apasionadamente), RKO Radio Pictures, 1954.

feriante a su llegada a Alemania, a partir del comportamiento de Willie al inicio del filme, etc.-.

Un año después del regreso de Trumbo a los Estados Unidos, se estrena **The Court Martial of Billy Mitchell** (**El proceso de Billy Mitchell**, Otto Preminger, 1955). Para el filme de Preminger, Trumbo y Wilson colaboran en el guión de la misma manera que hicieron en **They Were So Young**. Pese a que resulte imposible establecer quién es el responsable de determinados planteamientos o recursos argumentales, **The Court Martial of Billy Mitchell** encaja a la perfección en la filmografía del guionista posterior a 1947.

El filme relata la historia real de Billy Mitchell (Gary Cooper), un general de las fuerzas aéreas que provoca su propio consejo de guerra para llamar la atención del ejército sobre la acuciante necesidad de modernizar la precaria aviación militar norteamericana. Para ello, Mitchell desobedece órdenes y concede una rueda de prensa en la que acusa al ejército de su país de provocar la muerte de numerosos pilotos de las fuerzas aéreas. A pesar de una brillante defensa, el tribunal militar condena a Mitchell con cinco años de suspensión de empleo y sueldo. En una brillante sucesión de planos, Preminger concluye la película con Mitchell mirando al cielo, donde contempla el paso de varios de los aviones que pilotaba hasta hace poco. Por corte, el director pasa a un plano de un escuadrón de cazas modernos y de este a otro en el que se ven desde más cerca. Aunque Mitchell haya salido derrotado del consejo de guerra, su lucha ha acabado triunfando. Los planos de los modernos cazas de combate de las fuerzas aéreas norteamericanas son el mejor ejemplo de ello.

La idea fundamental que vincula **The Court Martial of Billy Mitchell** con la obra de Dalton Trumbo es la idea de desobediencia. Un concepto que, si bien está presente en algunos de los filmes analizados hasta ahora, no aparece explicitado de una manera tan evidente como en la película que ahora nos ocupa. En el filme de Preminger, los guionistas van a enfatizar constantemente que la actitud de Mitchell no busca ni la gloria personal ni una notoriedad social, militar o mediática. Lo único que persigue el personaje interpretado por Gary

Cooper es un beneficio para el grupo que él representa. Un beneficio para algo mayor que él: las fuerzas aéreas. En definitiva, el militar va a rechazar sistemáticamente las ofertas de dedicarse a la política –que le llegan de su abogado- o de poner fin a su lucha en pos de un beneficio común. Para Mitchell, la victoria no sirve si no viene acompañada de una mejora de las condiciones de trabajo de sus pilotos. Un planteamiento muy similar al que Trumbo va a desarrollar en **Spartacus (Espartaco)**, Stanley Kubrick, 1960), donde, para Espartaco (Kirk Douglas), la victoria no tiene sentido si no conlleva la liberación de todos los esclavos de Roma. En ambos casos –y como también sucediera, por ejemplo, en **Roman Holiday**- el protagonista va a tener que sacrificar parte de su vida personal por el beneficio del grupo. El guionista convierte así los tres desenlaces de los filmes anteriores en tres finales absolutamente simétricos, en especial en los casos de **Spartacus** y **The Court Martial of Billy Mitchell**. Si bien en el filme dirigido por Kubrick el protagonista pierde su vida en pos de la futura caída de Roma, en la película de Preminger, Billy Mitchell también va a ser privado de su vida –en un sentido metafórico- al ser apartado del ejército. Aunque no es ejecutado y su condena es menor, los guionistas y el director dejan claro a lo largo del filme que, para Mitchell, el ejército es su vida y los pilotos que tiene a su mando, su familia. De ahí que el sacrificio del militar signifique tanto como el del esclavo tracio en **Spartacus**.

A la brillante colaboración con Wilson en **The Court Martial of Billy Mitchell** le va a seguir el primer trabajo de Trumbo para el productor Walter Seltzer, **The Boss (El cacique)**, Byron Haskin, 1956). En este caso, el guionista Ben L. Perry va a “prestar” a Trumbo su nombre en una colaboración que volverá a repetirse en la también producida por Seltzer, **Terror in a Texas Town (Terror en una ciudad de Texas)**, Joseph H. Lewis, 1958). La satisfacción de Seltzer con el resultado final de **The Boss** va a ser tan grande que, entre esta y **Terror in a Texas Town**, va a encargarse a Trumbo el guión de un proyecto titulado *Bullwhip*, que nunca va a llegar a realizarse.

Trumbo va a situar la acción de **The Boss** en un marco temporal muy familiar para él y que nos remite a su primera etapa como guionista. De hecho,

la estructura cronológica del filme dirigido por Haskin guarda una gran similitud con la de *Eclipse*, la primera novela del autor.

The Boss comienza con la llegada de las tropas norteamericanas procedentes de la Gran Guerra. Entre los héroes militares que regresan al hogar se encuentra Matt Brady (John Payne). Durante el conflicto, Matt ha sido ascendido a capitán, para orgullo de su distrito, que le espera con pancartas de bienvenida. La noche de su llegada, Matt discute con su hermano, el político Aldeman Tim Brady (Roy Roberts). Dicha discusión le lleva a emprenderla a golpes con Bob Herrick (William Bishop), su mejor amigo. La pelea hace que Matt olvide su cita con su novia Elsie (Doe Avedon). Cuando Matt se da cuenta de que llega tres horas tarde a su compromiso, marcha a casa de Elsie a pesar de sus contusiones y su estado ebrio. Furiosa, su novia no le abre la puerta. Matt amenaza con tirarla abajo hasta que consigue que Elsie le abra. Entonces, él la zarandea mientras grita que, pese a que esa noche le iba a pedir matrimonio, ha decidido no casarse con ella.

Pocas horas después, Matt conoce a Lorry (Gloria McGhee) en un bar. Dada su ebriedad y su enfado con su Elsie, el veterano de guerra fuerza a la chica que acaba de conocer a casarse con él esa misma noche.

Cuando el hermano de Matt se entera de lo sucedido, trata de obligarle a divorciarse de Lorry. A modo de acto de rebeldía, Matt se niega, a pesar de haber confesado a Bob que su nueva esposa le horroriza.

Al salir del apartamento de Matt, su hermano muere. Comienza así la carrera política del pequeño de los Brady. Tras acceder al cargo que su hermano ha dejado libre en el distrito, Matt se erige como capo local de la mafia. Con la ayuda de Bob, que se ha casado con Elsie, y al que Matt ha convertido en su abogado personal, el político pasa a controlar los negocios más lucrativos de la ciudad gracias al tráfico de influencias.

El crack de 1929 y la incipiente oposición de un grupo de ciudadanos con cierta influencia social marcan el inicio de su declive. Dado que la caída de la bolsa ha afectado especialmente a Bob, el político pide ayuda a Johnny Mazia (Robin Morse), uno de los gangsters que operan en la zona. La relación entre Mazia y Matt pronto se estrecha, pues el político gana cada vez más dinero con los negocios clandestinos que administra el gangster. La relación entre ambos se va a complicar cuando uno de los hombres de Mazia sea

apresado por el FBI. El tiroteo que sigue al intento de secuestrar al gangster – que Mazia sospecha que va a convertirse en un chivato para reducir su condena- provoca una matanza que acaba con la vida de toda la comitiva federal.

Al comprender que una matanza así puede afectarle enormemente, Matt exige a Mazia que entregue a sus hombres a los federales. En respuesta, el gangster secuestra a Bob y pide por su rescate una renegociación del reparto de los ingresos clandestinos de la ciudad. Matt acepta a darle el setenta y cinco por ciento de los beneficios con tal de salvar a Bob.

La llegada de la policía –que ha pasado a estar controlada por el grupo de moralistas que se oponen a la corrupción de Brady- a la fábrica de cementos en la que Bob y Mazia se reúnen, supone el arranque de una persecución que concluye con el asesinato del gangster a manos del político.

No obstante, la limpieza que proponen los detractores de Brady le lleva a ser juzgado por evasión de impuestos. En la audiencia, Bob traiciona a su amigo declarando en su contra sobre una malversación de fondos que jamás ha tenido lugar. Como consecuencia de la declaración de Bob, Matt es condenado y llevado a prisión.

El final de **The Boss** enlaza con una idea, la de la delación, que el guionista ya introdujese en **He Ran All the Way** y que volverá a estar presente en filmes como **The Brothers Rico (Los hermanos Rico, Phil Karlson, 1957)**.

En el caso de **The Boss**, la propuesta de Trumbo va a resultar mucho más irónica que en los dos filmes anteriores. Dicha ironía viene motivada por una brillante construcción del personaje de Matt, que es alguien cuyo único atisbo de integridad reside en su lealtad hacia Bob. Para Matt, la traición va a llegar de la única persona que está por encima de sí mismo. Algo que Trumbo demuestra con la aceptación instantánea de las condiciones abusivas por el rescate de su abogado. La conversación que sigue a la rápida negociación entre Mazia y Matt no deja lugar a dudas:

“Mazia: ¡Y yo que creía que eras un tipo listo! ¡Eres un imbécil! Habría tragado con el cincuenta por ciento.

*Matt: No me apetecía arriesgar la vida de Bob*¹⁸⁶.

Irónicamente, la caída del imperio de corrupción que ha creado Matt va a producirse gracias a la delación de la única persona con la que se ha comportado de manera íntegra. Por medio de este mecanismo, Trumbo presenta la delación de Bob como un acto mucho más censurable que los crímenes de Matt. Y es que Trumbo se va a valer del personaje de Bob para crear una cierta empatía con Matt, como demuestran:

- El hecho de que sea Bob quien, al inicio del filme, incite a Matt a valerse de la influencia política de su hermano en pos de un beneficio económico.
- El matrimonio de Bob con Elsie, a sabiendas de que su mejor amigo y protector sigue enamorado de ella.
- La incapacidad del abogado para hacer valer su influencia en el club de campo en el que quiere entrar Matt.
- La comparecencia como testigo de la acusación en el juicio contra Matt a pesar de haberse comprometido a testificar en defensa de su amigo.



26. Las connotaciones negativas del personaje de Bob (William Bishop, testificando en la imagen izquierda) sirven a Trumbo para subrayar los rasgos positivos de Matt (John Payne, en las imágenes del centro y derecha) en un planteamiento que culmina en la secuencia de la traición de su abogado y mejor amigo.

En definitiva, pese a que Matt parece ser inicialmente la personificación de la corrupción del sistema que Trumbo pretende retratar en **The Boss**, existe

¹⁸⁶ The Boss (El cacique), United Artists, 1956.

una dualidad en él que permite al guionista demostrar, al final del filme, que la anterior premisa no es del todo cierta. Por medio de la secuencia del juicio, Trumbo va a convertir a Matt en una víctima del sistema en la misma medida que lo era Nick, el personaje protagonista de **He Ran All the Way**. No va a ser hasta la delación de Bob que comprendamos que es él a quien Trumbo apunta como verdadera personificación de la corrupción del sistema. Si bien en Matt queda un resquicio de integridad –es capaz de renunciar a todo su poder por la vida de su amigo-, en Bob no encontramos siquiera esa virtud. Mientras que el político corrupto es alguien inmoral en la mayor parte de los aspectos de su vida, el delator aparece definido como un ser carente de ella. En contraposición a las posibles justificaciones a la conducta de Matt –su afán por impresionar a Elsie, la influencia de Bob, su obsesión por demostrar que es mejor de lo que su hermano jamás llegó a ser-, para Trumbo no existe, en 1956, nada que justifique la delación¹⁸⁷:

“Yo digo [...] que la bandera que les representa [a los ciudadanos norteamericanos] es una bandera de honor, y que delatar y fomentar la lista negra –la verdadera antítesis del honor- no están representadas en esa bandera y no se han de encubrir detrás de ella”¹⁸⁸.

Las palabras de Trumbo no dejan lugar a dudas. Los filmes analizados hasta ahora han puesto de manifiesto la concepción del guionista de un mundo dividido en dos grupos: el formado por los individuos con una conciencia y una conducta moral, y la de los seres humanos amorales. Al estar el concepto de honor intrínsecamente ligado a un comportamiento acorde a una serie de parámetros morales, es evidente que el delator es, por definición, alguien sin honor. Algo que, para Trumbo –y conviene enfatizar que estamos refiriéndonos al punto de vista del guionista, no a algo absoluto- implica una ausencia de moral.

Si aplicamos lo anterior a filmes como **The Boss**, la conclusión es inmediata. Lo que desenmascara a Bob como auténtica representación de la

¹⁸⁷ Una concepción que el guionista matizará con el paso del tiempo, como veremos en el tercer capítulo de este estudio al referirnos a su discurso de 1970 ante el Screen Writers Guild.

¹⁸⁸ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 368. El subrayado es mío.

corrupción del sistema es la delación, de igual manera que la defensa a ultranza de su mejor amigo hace de Matt un hombre con honor. Es cierto que el político, pese a tener honor, es alguien corrupto y censurable. Algo que le convierte en un individuo altamente inmoral, o lo que es lo mismo, “*que se opone a la moral o a las buenas costumbres*”¹⁸⁹. Es decir, Matt es un personaje con un sentido de la moral que dista de “*las buenas costumbres*”. Por el contrario, la delación hace de Bob una persona amoral, “*desprovista de sentido moral*”¹⁹⁰.

Al privar a Bob del honor, Trumbo le despoja de cualquier rastro de moralidad. No solo es alguien corrupto y oportunista, sino que es alguien sin honor. Un concepto –el de honor– que va a resultar fundamental a la hora de definir a los personajes más “oscuros” de la obra de Trumbo a partir de su comparecencia ante el HUAC.

¹⁸⁹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Tomo II*, Espasa, Madrid, 2001, p 1280.

¹⁹⁰ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española. Vigésima segunda edición. Tomo I*, Espasa, Madrid, 2001, p 140.

III.2.5. El efecto de **The Brave One**

El diez de mayo de 1952, estando aún en México, Trumbo viaja a Los Ángeles a resolver una serie de cuestiones fiscales relacionadas, en su mayor parte, con su rancho, el Lazy-T. Según Bruce Cook¹⁹¹, durante su estancia de una semana en territorio estadounidense, Trumbo visita las oficinas de los hermanos King y les ofrece una historia original que tiene en mente titular **The Boy and the Bull**. El relato del guionista sobre el indulto de un toro que es la mascota de un niño mexicano interesa instantáneamente a los productores, que ven en ella un enorme potencial a nivel comercial.

De acuerdo con una carta fechada el diez de abril de 1953¹⁹², un año después de presentarles el proyecto en Los Ángeles, Trumbo envía a los hermanos King un guión de ciento veintiuna páginas para **The Boy and the Bull**, que pronto va a pasar a llamarse **The Brave One** (**El bravo**, Irving Rapper, 1956). En dicha carta, el guionista hace referencia a un guión previo de ciento setenta y dos páginas, con lo que el trabajo que envía a los King en abril de 1953 es el resultado de una serie de modificaciones y recortes del primer borrador escrito por Trumbo entre marzo de 1952 y abril de 1953.

El filme resultante va a ser uno de los trabajos del guionista que más repercusiones tenga, si bien estas van a venir motivadas por una serie de factores ajenos a la calidad del mismo. Como veremos en este apartado, la importancia de **The Brave One** en la carrera de Trumbo no va a venir motivada por lo radical del planteamiento de un guión con el que lo único que busca su autor es un éxito comercial para sus protectores, los hermanos King. La historia que plantea Trumbo en **The Brave One** conecta el filme dirigido por Rapper con el drama infantil **Our Vines Have Tender Grapes**, al tratarse ambos de dos miradas melancólicas del guionista al mundo de la infancia. Sin embargo, a diferencia del filme de 1945, en **The Brave One** el componente ideológico apenas tiene peso argumental. Así, como acertadamente señala Peter Hanson

¹⁹¹ Cook, B.: Op. Cit., p 231.

¹⁹² Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 270.

en su estudio sobre el guionista nacido en Montrose¹⁹³, si **The Brave One** aparece ligado a una serie de filmes de Trumbo, no es por el discurso ideológico que plantea –dado que es prácticamente inexistente– sino por su carácter de cuento de hadas, que recuerda a **The Remarkable Andrew, A Guy Named Joe** y **Roman Holiday**. No resulta casual que de las tres películas anteriores, dos –**The Remarkable Andrew** y **Roman Holiday**– surjan de sendos argumentos originales del propio guionista. Y es que, tantos años en la industria cinematográfica han enseñado a Trumbo qué historias son las que demanda Hollywood. De ahí que, cuando la necesidad económica se convierta en un problema acuciante –en esa situación se encontraba Trumbo antes de las ventas de **Roman Holiday** y **The Brave One**–, el guionista opte por historias de gran viabilidad comercial.

The Brave One comienza con la muerte de la madre de Leonardo Rosillo (Michael Ray), un niño mexicano de extracción humilde. El mismo día de la muerte de su madre, el jefe del rancho en el que viven y trabajan los Rosillo, amenaza al padre de Leonardo con quitarle su único bien, una vaca, que el jefe asegura que pertenece al rancho.

Cuando la vaca muere en el parto de un ternero, Leonardo recoge al recién nacido y lo cuida durante la noche de su nacimiento como si de un niño neonato se tratase. Comienza de esta manera una amistad entre el niño y el toro que culmina con una carta al dueño del rancho en la que Leonardo le pide formalmente que le conceda la propiedad de Gitano –nombre que ha dado al toro–. El dueño acepta y le concede la propiedad del animal. No obstante, la muerte del propietario del rancho en un accidente automovilístico, y la pérdida de la carta que asegura a Leonardo la propiedad de Gitano, se traducen en la venta del toro, que es conducido a México, D.F. para participar en una corrida.

Leonardo marcha a México, D.F. con la intención de salvar a Gitano de la muerte en el ruedo. Aunque el niño logra una carta presidencial en la que se pide clemencia para el animal, su llegada a la plaza coincide con la salida de Gitano al ruedo, con lo que la documentación que porta Leonardo no sirve de nada. Sin embargo, el valor del toro en la arena conmueve al público de la

¹⁹³ Hanson, P.: Op. Cit., p 121.

plaza, que pide el indulto para el animal. El filme finaliza con la concesión del mismo para alegría de Leonardo, que había perdido toda esperanza de evitar la muerte de su amigo.

A excepción del inicio del filme, en el que Trumbo plantea someramente la opresión laboral de la que es víctima el padre de Leonardo, **The Brave One** se centra en una historia banal de clara vocación comercial. De hecho, como bien apunta Peter Hanson, el inicio del filme no supone tanto una disertación sobre la pobreza y la opresión en la que se cría Leonardo como un arranque canónico en la estructura del cuento de hadas de corte tradicional. Hanson relativiza la opresión de la que es víctima Leonardo equiparándola con la que sufre la protagonista del cuento de Cenicienta:

“La manera en que el jefe del rancho oprime a la familia de Leonardo es similar, por ejemplo, al modo en que abusan de Cenicienta su madrastra y sus hermanastras”¹⁹⁴.

Es cierto que, como indica Hanson, la estructura de **The Brave One** hace del filme una suerte de relato clásico construido de acuerdo a los parámetros de los cuentos de hadas. De ahí que la acusación de plagio que pendió sobre la película tras ser galardonada con el Oscar al mejor guión original en 1957 tenga tan poco fundamento como sentido.

Cuando la actriz Deborah Kerr leyó en la ceremonia de los Oscar de 1957 que la estatuilla al mejor guión original era para Robert Rich, el autor de **The Brave One**, ninguno de los presentes en la sala conocía la identidad del guionista. Jesse Lasky, Jr., vicepresidente del Screen Writers Guild, recogió en nombre de Rich el Oscar mientras comunicaba a los presentes que el guionista no había podido asistir a la ceremonia a causa del inminente parto de su esposa. De acuerdo con Bruce Cook, Lasky reconoció posteriormente que no sabía quien era Robert Rich, aunque el nombre le resultaba familiar¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Hanson, P.: Op. Cit. p 122.

¹⁹⁵ Cook, B.: Op. Cit., p 259-260.

Sobre el incidente del parto de su mujer, Lasky se justificó diciendo que alguien había telefoneado la tarde de la ceremonia al sindicato con esa información.

Poco después de la entrega de la estatuilla, y al no aparcer Robert Rich –pese a que, según Berard F. Dick, once personas llegan a reclamar la estatuilla¹⁹⁶-, se extiende el rumor de que el guionista de **The Brave One** no es otro que Dalton Trumbo. Simultáneamente, los hermanos King reciben hasta seis demandas –de seis autores distintos- que les acusan de plagio¹⁹⁷. Que seis escritores distintos reclamen la autoría de una historia tan común va a llevar a Trumbo, años después del incidente, a la siguiente conclusión en una conversación privada con el escritor Victor Navasky:

*“La historia es tan original como Androcles and the Lion o Beautiful Joe o The Yearling o State Fair. State Fair es sobre una niña y una oveja; The Yearling sobre un niño y un ciervo; **The Brave One** sobre un niño y un toro. Qué demonios –estaba enormemente expuesta a [demandas por] plagio- y ahí estaban todas ellas”¹⁹⁸.*

La historia planteada por Trumbo en **The Brave One** es tan común que el número de historias similares, como bien apunta el guionista en su entrevista con Navasky, es interminable. Sobre este mismo tema, Helen Manfull, editora de la correspondencia de Trumbo, señala:

“Cuando no pudo ser encontrado ningún Robert Rich, resultó inevitable que otros trataran de sacar provecho de la situación. Además, como apunta Trumbo, cuando tienes la historia de un niño mexicano con un toro como

¹⁹⁶ Dick, B.F.: Op. Cit., p 205.

¹⁹⁷ Demandas a nombre de Jesse Lasky, Jr., Willis O' Brien, Paul Rader –autor del guión de 1944 titulado *Emilio and the bull*-, Carmen Duval –escritora de *Corrida de toros*, un guión enviado a los King Brothers en 1954 y del que nos ocuparemos más adelante-, Orson Welles y Robert Flaherty. En el caso de estos dos últimos, Bernard F. Dick (Dick, B.F.: Op. Cit., p 206-207) señala que Welles aseguraba que Flaherty estuvo a punto de rodar una historia basada en un indulto que tuvo lugar en la Plaza de Toros de Barcelona el doce de abril de 1936. Al no poder rodar la historia, que según Dick se centraba en la amistad de un niño con el toro que acababa consiguiendo el indulto, Flaherty se la vendió a Welles. Este último la utilizó como base para *My Friend Bonito*, uno de los episodios pensados por RKO para el filme *It's All True*, un proyecto que acabó siendo cancelado por el estudio.

¹⁹⁸ Navasky, V.S.: *Naming Names*, Viking Press, New York, 1980, p 155-156.

*mascota, ésta está destinada a parecerse a innumerables historias de interés humano*¹⁹⁹

Lejos de teorías conspiratorias y plagios altamente improbables, la historia de **The Brave One** se fraguó durante la estancia de Trumbo en México. Jean Butler, esposa del también exiliado Hugo Butler, recordaba en una entrevista con Bruce Cook cómo surgió el interés del Trumbo por el indulto. Un interés que derivaría en la concepción de la historia **The Boy and the Bull**:

*“Hugo estaba muy interesado en las corridas de toros e hizo que Trumbo se interesase de manera más o menos gradual [...]. Hugo le dijo que no podía defenderlo moralmente, pero que aún así pensaba que era algo hermoso. Y Trumbo tuvo que admitir que tenía razón, aunque cuando empezaron a ir a las corridas los domingos por la tarde, él y Cleo eran muy pro-toro. La primera vez que fueron, creo, vieron una mala estocada, lo que casi hace que no vuelvan; pero Hugo –y me parece que yo estaba también- les llevó un par de veces más, y entonces ellos vieron el indulto, que es algo bastante inusual. Y aquello, desde luego, impresionó mucho a Trumbo”*²⁰⁰.

Estas declaraciones de Jean Butler así como la correspondencia del guionista con los hermanos King, en la que podemos encontrar un cierto intercambio de impresiones de índole creativa así como modificaciones surgidas de las conversaciones entre Trumbo y los productores²⁰¹, parecen suficientes para zanjar la cuestión del posible plagio en **The Brave One**. De hecho, todas las obras centradas en la lista negra o en la figura de Trumbo se valen de razonamientos y documentos similares a los presentados por este estudio a la hora de probar la ausencia de plagio en el guión de Trumbo. Tan solo Bernard F. Dick apunta a una posible influencia de *Corrida de toros*, un guión escrito por Carmen Duval y que fue enviado a los hermanos King en 1954, dos años después de que Trumbo visitase a los futuros productores del filme en Los Angeles y les hablase de **The Boy and the Bull**. Si bien Dick no

¹⁹⁹ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 487.

²⁰⁰ Cook, B.: Op. Cit., p 230-231.

²⁰¹ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 270.

habla de un plagio en la historia –algo imposible, como demuestran las fechas de redacción del guión de Trumbo-, si que apunta a que ciertos elementos del guión de Duval pudieron acabar en el guión final del filme a partir de algunas sugerencias que los King propusieron a Trumbo²⁰².

Las acusaciones de plagio y el escándalo que supuso la entrega del Oscar a un guionista que físicamente no existía, llevan a los hermanos King a acordar con Trumbo un plan de acción con el que poner fin a la embarazosa situación. La intención inicial del guionista pasa por zanjar los rumores sobre Robert Rich confesando la verdadera identidad autor de **The Brave One** en algún show televisivo. Dicho show vendría seguido de una rueda de prensa de los hermanos King en la que se leería un comunicado relativo a la contratación por parte de King Brothers de tres guionistas que, hasta entonces, formaban parte de la lista negra: Michael Wilson, Albert Maltz y Dalton Trumbo. Para hacer más creíble el comunicado, Trumbo se inventó los títulos de los tres primeros proyectos de los guionistas para King Brothers: *Gift From Guilty Men*, de Maltz, *A Sound of Bells*, de Wilson, y *King of the Golden Islands*, de Trumbo. Como indica el guionista en su carta a Albert Maltz del nueve de enero de 1959, la rueda de prensa de los King no implicaba ni un contrato entre los productores y los tres guionistas ni la realización de los filmes inventados por Trumbo²⁰³. La rueda de prensa estaba pensada únicamente como vía para poner fin de una vez por todas a la lista negra.

Finalmente, el ardid de Trumbo y los King no va a adoptar la forma anterior. De mutuo acuerdo, se decide prescindir de la rueda de prensa y centrar el caso en el escándalo de Robert Rich. Que el ganador del Oscar de 1957 a mejor guión original fuese uno de los más célebres proscritos de la caza de brujas ya suponía un duro golpe a la lista negra.

De esta manera, el guionista y los hermanos King optan por limitar su comparecencia pública a sendas intervenciones televisivas. La fecha elegida es el dieciséis de enero de 1959 y las cadenas de televisión, la KNXT y la KABC.

²⁰² Dick, B.F.: Op. Cit., p 208.

²⁰³ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., 470-474.

En ellas, tanto el guionista –entrevistado por Bill Stout - como el productor –que aparece en el programa de Lou Irwin en la KABC- confiesan ante las cámaras que detrás del ganador del Oscar Robert Rich se esconde el guionista Dalton Trumbo. Es el inicio del fin de la lista negra.

III.2.6. Hacia el fin de la lista negra

Entre la finalización del guión de **The Brave One** y la revelación de la verdadera identidad de Robert Rich, Trumbo va a vivir el periodo más prolífico de su carrera. En 1955, el guionista ironizaba, en una carta a Hugo Butler, sobre la necesidad de contratar alguna secretaria de seguir recibiendo tantas asignaciones en el mercado negro:

*“Maldita sea, voy a tener que contratar una secretaria, simplemente porque este repentino volumen de trabajo no me permite el lujo de mecanografiarlos [los guiones] como siempre me ha gustado hacer”*²⁰⁴.

Lo cierto es que, durante 1955 y 1960, Trumbo va a recibir tal cantidad de ofertas que no va a ser capaz de asumirlas todas. En esos casos, el guionista va a recomendar para el proyecto a otros amigos que están en la lista negra, fundamentalmente Butler, Maltz y Wilson.

Las recomendaciones para dar empleo a compañeros de la lista negra no van a ser la única contribución de Trumbo a la causa de los perjudicados por el statu quo de la industria cinematográfica norteamericana. Meses antes de que Robert Rich gane el Oscar por **The Brave One**, Trumbo va a comenzar una campaña personal para desprestigiar la lista negra. En enero de 1957, el guionista escribe a una serie de intelectuales –William Faulkner, Tennessee Williams, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Saroyan, A.B. Guthrie y Thornton Wilder- pidiéndoles que condenen públicamente la lista negra de Hollywood. Pese a no obtener respuesta de ninguno de ellos, Trumbo continúa con su campaña y, ese mismo mes, envía una carta –muy similar a las anteriores- al presidente Dwight D. Eisenhower²⁰⁵. A diferencia de las dirigidas a los intelectuales, esta última misiva si va a obtener respuesta, si bien su utilidad es nula: el gabinete presidencial informa a Trumbo de que el presidente no se va a pronunciar al respecto de la lista negra.

El cuatro de mayo de ese mismo año, Trumbo publica en *The Nation* el artículo *Blacklist=Blackmarket* (*Lista negra=Mercado negro*), en el que habla

²⁰⁴ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 305.

²⁰⁵ Ibidem, p 383.

sobre lo que, en la época, era ya un secreto a voces: la existencia de un mercado negro en Hollywood.

Cuatro meses después, Trumbo acude al Channel 5 de Nueva York, donde es entrevistado por John Wingate. El tema central de su entrevista es, como no podía ser de otra manera, la lista negra.

En lo que a guiones se refiere, y pese a su elevada actividad pública, el ritmo de trabajo de Trumbo va a ser más alto que nunca. En 1957 se estrenan al menos cinco películas en las que el guionista interviene de alguna manera. Teniendo en cuenta que la mayor parte de trabajos para los que es reclamado son *doctoring jobs*²⁰⁶, un gran número de las contribuciones de Trumbo van a resultar difícilmente reconocibles. Son buenos ejemplos de lo anterior sus contribuciones en **Heaven Knows, Mr. Allison** (**Sólo Dios lo sabe**, John Huston, 1957), **No Down Payment** (**Más fuerte que la vida**, Martin Ritt, 1957) y **Wild Is the Wind** (**Viento salvaje**, George Cukor, 1957).

Un caso similar a los tres anteriores va a ser el de **The Brothers Rico** (**Los hermanos Rico**, Phil Karlson, 1957). No obstante, si bien el resultado final es fruto de la participación de tres escritores –los acreditados Lewis Meltzer y Ben Perry, que en este caso además de servir de tapadera a Trumbo colabora en la escritura del proyecto, y Dalton Trumbo- la impronta del guionista nacido en Montrose es reconocible en una serie de aspectos que resultan fundamentales, como la idea de desobediencia, la de delación o la división de un grupo aparentemente homogéneo en función de la moral –o ausencia de ella- de sus miembros. Sin embargo, si bien los dos últimos aspectos anteriores aparecen potenciados en el filme de Karlson, no hemos de perder de vista que ya están presentes en la novela homónima de Georges Simenon²⁰⁷. No obstante, existen una serie de diferencias entre la novela y el guión de Trumbo, Perry y Meltzer, como el hecho de que en el filme, Eddie Rico (Richard Conte) haya salido de la organización mafiosa que dirige Sid

²⁰⁶ Trabajos en los que Trumbo hacía de “médico de guiones”. Estos trabajos consistían en encargos de última hora para retocar guiones que estaban a pocas semanas de ser rodados pero que, por algún motivo, no terminaban de satisfacer a los productores o el director.

²⁰⁷ Simenon, G.: *Los hermanos Rico*, Tusquets Editores, Colección Andanzas nº 399, Barcelona, 2000.

Kubik (Larry Gates). Cuando Kubik encarga a Eddie la búsqueda de su hermano menor, el otrora contable de la organización dirigida por el capo va a verse atrapado por un sistema del que creía haber escapado. La imposibilidad de librarse del sistema opresor por un medio que no sea la violencia –Eddie acaba matando a Kubik tras descubrir que el mafioso le ha utilizado para acabar con la vida de sus hermanos- vincula inefablemente el filme de Karlson con obras fundamentales de la segunda etapa de Trumbo, como **Gun Crazy** o **He Ran All the Way**.

En otras ocasiones, como en el caso de la británica **The Abominable Snowman** (**El abominable hombre de las nieves**, Val Guest, 1957), la intervención de Trumbo en el proyecto va a ser altamente dudosa. Si bien es cierto que Trumbo redactó un original muy similar al del filme de Guest a raíz de una noticia publicada en 1956 sobre la aparición del hombre de las nieves a unos montañeros²⁰⁸, Bernard F. Dick señala en su obra *Radical Innocence* la imposibilidad de que Trumbo interviniese en el proyecto británico aludiendo a las fechas de finalización del guión de Trumbo y de estreno del filme²⁰⁹. Según los archivos de la Wisconsin Historical Society, Trumbo no finaliza su guión –titulado *Night of the Yeti*- hasta el siete de abril de 1957²¹⁰. Dado que **The Abominable Snowman** se estrena ese mismo otoño, Dick concluye que el rodaje de la película pudo incluso haber finalizado cuando Trumbo aún redactaba su guión.

No obstante, los datos más concluyentes que aporta Dick son las sustanciales diferencias entre el guión firmado por Nigel Kneale –veterano de la ciencia ficción británica y autor del original en que se basa **The Abominable Snowman**- y el tratamiento de Trumbo. En este último, el guionista incluía una relación amorosa entre la mujer del explorador británico –personaje inspirado por el recorte de prensa de 1956- y un antropólogo indio, además de un desenlace final en el que el Yeti moría al caer de un pico en su intento por huir con la amada del antropólogo²¹¹.

²⁰⁸ Dick, B.F.: Op. Cit., p 203

²⁰⁹ Ibidem.

²¹⁰ Wisconsin Historical Society, Dalton Trumbo Papers, 1905-1962, Caja 22, Carpeta 3.

²¹¹ Dick, B.F.: Op. Cit., p 203.

Los anteriores detalles, unidos a la imposibilidad de haber usado el guión de Trumbo como base para **The Abominable Snowman** dadas las fechas de finalización y estreno a las que se remite Dick, hacen del filme de Guest un caso paradigmático de atribución errónea al guionista nacido en Montrose.

En cuanto a otro de los filmes estrenados en 1957 que son atribuidos a Trumbo, **The Deerslayer** (Kurt Neumann, 1957), tampoco existen los suficientes datos que sustenten la participación del guionista en el proyecto. La única fuente que señala la colaboración de Trumbo en el filme de Neumann –la base de datos digital IMDB²¹²– no presenta ninguna evidencia documental. Si bien la intervención de Trumbo en el proyecto es plausible –hasta la fecha, el guionista ha podido trabajar hasta en tres filmes de Kurt Neumann–, la atribución no documentada de un proyecto no tiene mayor valor que el de una conjetura.

Los otros dos filmes con participación de Trumbo estrenados en 1957 van a surgir de colaboraciones más importantes y significativas. El proyecto de **The Green-Eyed Blonde** (Bernard Girard, 1957) comienza a principios de 1956, cuando Adrian Scott presenta a Trumbo a Sally Stubblefield, una joven del departamento de historias de Warner Brothers que quiere dar el salto a la producción²¹³. Según Bruce Cook, cuando Stubblefield conoce a Trumbo le propone una idea para un filme basado en sus vivencias como voluntaria en un hogar de acogida para chicas delincuentes²¹⁴. Trumbo acepta a cambio de que ella se preste a hacer de tapadera. De esta manera, Stubblefield aparece acreditada en el filme tanto como coproductora como en la categoría de guión original.

La situación en 1958 no va a diferir mucho de la que Trumbo viviese el año anterior. De las siete películas en las que contribuye, tan solo tres – **Cowboy** (Id., Delmer Daves, 1958), **Enchanted Island** (La isla encantada,

²¹² www.imdb.com/title/tt0050299 consultado el ocho de noviembre de 2007.

²¹³ Cook, B.: Op. Cit., p 251.

²¹⁴ Ibidem, p 252.

Allan Dwan, 1958) y **Terror in a Texas Town** (**Terror en una ciudad de Texas**, Joseph H. Lewis)- van a resultar de guiones en los que su participación es total o, cuando menos, mayoritaria. El resto van a ser trabajos de reescritura, anotaciones sobre el guión o *doctoring jobs* : **Ten Days to Tulara** (John Sherman, 1958), **The Two-Headed Spy** (**El doble espía**, André de Toth, 1958), **From the Earth to the Moon** (**De la Tierra a la Luna**, Byron Haskin, 1958) y **The Defiant Ones** (**Fugitivos**, Stanley Kramer, 1958). De acuerdo con el propio Trumbo, en esta última su colaboración se limita a una serie de anotaciones sobre el guión de Nedrick Young y Hal Wallace:

*“En cuanto a **The Defiant Ones**, yo me limité a hacer una serie de anotaciones sobre el guión. Era algo bastante corriente entre amigos ayudarse”*²¹⁵.

En marzo de 1958 se va a estrenar en Estados Unidos **Cowboy** (**Id.**, Delmer Daves, 1958). Se trata de la adaptación de las memorias de Frank Harris *My reminiscences as a cowboy* que Trumbo escribiese antes de su ingreso en la prisión de Ashland, Kentucky. La película, que cuando Trumbo adaptó la obra de Harris estaba pensada para John Huston pero que acabó dirigiendo Delmer Daves, no es sino el relato –a modo de camino iniciático- de la conversión del propio Frank Harris (Jack Lemmon) en cowboy. El filme comienza con la llegada de la cuadrilla de cowboys de Tom Reese (Glenn Ford) a un lujoso hotel de Chicago en cuya recepción trabaja Frank. Cuando el jefe de Frank le pida que desaloje una serie de habitaciones que están ocupadas por otros clientes –entre ellos, la familia de su amada Maria Vidal (Anna Kashfi)-, el joven obedece, no sin antes dejar clara su indignación ante semejante trato de favor.

La noticia de que ha de cambiarse de habitación y la interceptación de un poema que Frank ha escrito a Maria enfurecen al patriarca Vidal (Donald Randolph) hasta tal punto que decide abandonar inmediatamente el hotel. Antes de marcharse, deja claro a Frank, que le ha pedido la mano de su hija, que su amor por ella no triunfará y que jamás conseguirá a Maria.

²¹⁵ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 100.

Al recibir la noticia de que Tom Reese ha decidido abandonar el hotel a causa de haber perdido todo su dinero en una partida de cartas, Frank decide proponerse como socio capitalista del cowboy. Su intención no es otra que abandonar Chicago y poner rumbo a Guadalupe, México, donde Tom va a comprar ganado a la familia Vidal.

El cowboy acepta la propuesta de Frank por dos motivos que Trumbo deja claros a partir del comportamiento que atribuye a Tom: su estado ebrio y su deseo de seguir con la partida de *poker* que se ha visto obligado a abandonar a causa de su situación económica. Por eso, a la mañana siguiente, Tom va a tratar de disuadir a Frank, devolviéndole su dinero con intereses a cambio de que abandone la idea de partir con ellos. Acusándole delante de un testigo de faltar a su palabra, Tom se ve obligado a aceptar al antiguo recepcionista como nuevo miembro del grupo.

Poco a poco, la idea romántica que Frank tenía sobre el trabajo de cowboy va desmitificándose. La muerte de uno de sus compañeros por una broma pesada con una serpiente, el descubrimiento del matrimonio de Maria, las constantes humillaciones de Tom y su incapacidad para despertar en sus compañeros la camaradería propia de un grupo provocan en Frank una drástica transformación. Cuando Tom resulte herido por salvarle de una muerte segura a manos de los indios comanches, Frank no solo no va a dar muestra alguna de gratitud, sino que va a relevar a Tom de sus funciones mientras se recupera de su herida de bala aludiendo a su estatus de socio capitalista.

Bajo el mando de Frank, Trumbo va a evidenciar que la transformación del antiguo recepcionista se ha centrado en una asunción de todos los rasgos negativos de su maestro: la crueldad, el cinismo y el materialismo. Tom comprende que sus enseñanzas han sido malinterpretadas y, al verse a sí mismo en Frank, se percata de una necesidad de cambio.

Al recibir la noticia de que Frank está tratando de levantar a una serie de vacas que se han caído en uno de los vagones del tren que les lleva hasta Chicago, el cowboy acude en su ayuda, algo que jamás hubiese hecho antes de conocer al recepcionista. Juntos logran salvar a las reses sin sucumbir en el intento. Es en este momento donde Frank se percata tanto de su cambio negativo como de la positiva transformación de Tom.

La amistad que se ha forjado entre ambos queda clara en su llegada al hotel de Chicago, en el que Frank es presentado a su antiguo jefe como socio de Tom. La película acaba con los dos socios en sendas bañeras riendo tras haber disparado Frank a una cucaracha en una acción simétrica a la que Trumbo nos mostrase antes de que el otrora recepcionista convenciese a su nuevo socio para que hiciese de él un cowboy.

Trumbo construye el guión de **Cowboy** a modo de doble camino iniciático. Para Frank, dicho camino le va a llevar a convertirse en un hombre duro y valeroso a la vez que le sirve, a posteriori, para reforzar la elevada conciencia moral de la que hacía gala antes de abandonar Chicago. Al inicio del filme, Frank es un idealista, en la misma medida que lo son muchos de los protagonistas de Trumbo, como John Abbott en **A Man to Remember**, Mark Eisen en **Kitty Foyle** o Jack Burns en **Lonely Are the Brave (Los valientes andan solos**, David Miller, 1962). Sin embargo, al toparse con una realidad dura y cruel, su idealismo desaparece progresivamente hasta que acaba por extinguirse. Frank se convierte entonces en lo que él cree que el grupo espera de él. Harto de enfrentarse a la ausencia de moral que ve en la cuadrilla de Tom, Frank desiste en su empeño por cambiar a los hombres que le rodean y opta por cambiar él.

Trumbo va a subrayar el doble error de Frank por medio del personaje de Tom. En primer lugar, si bien ciertos comportamientos del cowboy van a ser presentados como muestras de la inmoralidad de Tom –su indiferencia ante la muerte de sus hombres o la ausencia de camaradería o sentimiento de grupo-, otros van a demostrar que el personaje interpretado por Glenn Ford es un hombre de honor. Por ejemplo, la importancia de su palabra.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el valor que Trumbo otorga al cumplimiento de la palabra va a resultar fundamental de cara a comprender la división moral que el guionista plantea en sus trabajos posteriores a su comparecencia ante el HUAC. La importancia de lo anterior es tal que la mayor parte de los personajes de esta etapa van a definirse moralmente en función del cumplimiento –o no- de su palabra. En **The Boss**, Trumbo revelaba el carácter amoral de Bob en la secuencia final, en la que el abogado de Matt faltaba a su palabra. La seguridad de la Princesa Ann en el

cumplimiento de la palabra de Joe Bradley en **Roman Holiday** aseguraba, al final de la película, la intimidad del personaje interpretado por Audrey Hepburn. El constante cumplimiento de Peg de su palabra en **He Ran All the Way** – incluso con el personaje de Nick, como demostraba el plano final, con la llegada del coche que ella prometió haber comprado para huir juntos-, hace de ella el personaje de más elevada talla moral del filme dirigido por John Berry.

Volviendo a **Cowboy**, es en la importancia que Tom otorga a su palabra donde Trumbo va a encontrar los cimientos de construcción de su posterior conducta moral. Al ver en la transformación de Frank que el cumplimiento de la palabra no es suficiente para ser un hombre de honor, Tom se da cuenta de la necesidad de un cambio. Un cambio que pasa por reconsiderar por completo su escala de valores, como demuestra su nueva conciencia de grupo al final del filme y su sensibilidad hacia la muerte de aquellos a quienes ama. Cuando Charlie (Dick York) comunica al grupo la noticia del suicidio de Doc Bender (Brian Donlevy), Frank reacciona de la misma manera que lo hiciese Tom al enterrar el cadáver del compañero envenenado al principio de la travesía hacia México. Valiéndose de la conversación que sigue a la muestra de crueldad de Frank, Trumbo evidencia el cambio que se ha producido en el personaje de Tom:

“Frank: ¡Vuelve al trabajo, Charlie! Tenemos ganado que cargar.

Tom: Te tiene sin cuidado, ¿verdad?

Frank: No eres el más indicado para hablar, Reese. Una vez te vi enterrar a un hombre. ‘A la larga, no tiene importancia’, dijiste.

Tom: Tal vez haya cambiado de opinión. Tal vez verte me haya hecho cambiar. Si dentro tuvieses algo que valiera la pena, te golpearía. Pero, aún así, jamás aprenderías. No te has endurecido. Tan solo te has vuelto miserable”²¹⁶.

El primer plano de Frank que sigue a las palabras de Tom pone de manifiesto que el personaje interpretado por Jack Lemmon sabe que su interlocutor está en lo cierto. Para alguien que, hasta hace poco, hacía gala de

²¹⁶ Cowboy, Columbia Pictures, 1958.

una elevada talla moral, nada puede justificar la insensibilidad de la que acaba de alardear delante de sus compañeros. Es en ese momento cuando Frank se quita la coraza que la insensibilidad y crueldad del grupo le han obligado a ponerse. Al comprender que Tom no espera de él un comportamiento como el que acaba de protagonizar, Frank vuelve a ser libre para comportarse de acuerdo a sus preceptos morales. De esta manera, pese a su momentánea transformación, la travesía no ha servido sino para reforzar la moral de Frank, que se ha probado correcta.



27. El doble camino iniciático de **Cowboy**, que culmina con la construcción moral de cada personaje a partir de la asunción de los rasgos positivos que están presentes en su compañero.

A modo de evidenciar todo lo anterior, Trumbo plantea la relación entre los protagonistas de **Cowboy** a modo de relación paterno filial. Así, cuando Tom pregunta a Paco²¹⁷ (Víctor Manuel Mendoza) –uno de sus hombres de confianza- por el trato que le está dando a Frank, el mexicano le responde, como acertadamente señala Peter Hanson, con “*una analogía entre el tratamiento de Tom hacia Frank y su propia infancia*”²¹⁸.

Trumbo se vale de la respuesta de Paco para permitirse una velada alusión personal a su infancia, algo habitual en las obras del guionista que

²¹⁷ Cabe señalar que Trumbo va a emplear al personaje de Paco a modo de personificación de la conciencia de Tom. Es Paco quien da la razón a Frank cuando acusa al personaje interpretado por Glenn Ford de incumplir su palabra cuando este trata de impedir que el antiguo recepcionista se incorpore a la comitiva. Las palabras de Paco –que comenta que, si lo que Frank dice no fuese verdad, Tom ya le habría matado- cumplen en aquella secuencia la misma función narrativa que en esta: verbalizar los parámetros éticos que rigen la vida de Tom.

²¹⁸ Hanson, P.: Op. Cit., p 131.

discurren en ambientes rurales. De hecho, las palabras del personaje interpretado por Víctor Manuel Mendoza –“*Siempre fue muy duro conmigo mi padre. Pero me quería mucho*”²¹⁹– pueden ser interpretadas como una valoración del propio Trumbo sobre su relación con su padre. Una relación en la que este estudio va a profundizar en el análisis del único filme de Trumbo como director, **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971), en el que una de las tramas argumentales va a remitirnos directamente a ella.

La importancia de la relación paterno filial va a estar presente en otro de los trabajos de Trumbo estrenados en 1958, **Terror in a Texas Town (Terror en una ciudad de Texas**, Joseph H. Lewis, 1958). Además de uno de sus trabajos más significativos, el filme de Lewis es uno de los mayores ejemplos sobre el modo en que Trumbo va a conseguir gran parte de sus encargos durante los últimos años de la lista negra.

Según Bruce Cook, diez días antes del rodaje de **Terror in a Texas Town** Walter Seltzer –hermano del productor del filme, Frank N. Seltzer y conocido del guionista desde la época de **The Boss**- acudió a Trumbo para pedirle una reescritura completa de un guión en el que habían participado John Howard Lawson, Mitch Lindeman y Ben Perry²²⁰. Dado que, de acuerdo con Cook, el propio Trumbo había recomendado a Seltzer a los dos primeros para el trabajo –que el guionista se vio obligado a rechazar en 1957 dado el elevado número de proyectos con los que se había comprometido-, no pudo negarse a la petición del productor. Como ya se ha indicado con anterioridad, la satisfacción de sus clientes habituales –sobre todo en el caso de los independientes- se convirtió en la máxima de Trumbo durante la lista negra. Un productor contento era un productor que volvía a requerir sus servicios.

Así, Trumbo rescribió al completo el guión preexistente de **Terror in a Texas Town** en solo cuatro días para alegría de Seltzer, que no tuvo que retrasar el plan de rodaje del filme.

²¹⁹ Cowboy, Columbia Pictures, 1958.

²²⁰ Cook (Cook, B.: Op. Cit., p 242) no menciona a Perry, si bien Hanson (Hanson, P.: Op. Cit., p 134) asegura que la participación de la habitual tapadera de Trumbo sí que fue activa antes de la reescritura del guión.

La película comienza con la reunión de un grupo de vecinos de Prairie City. El motivo de la misma es la forzosa expropiación a la que les ha abocado el millonario Ed McNeil (Sebastian Cabot). Pese a que los vecinos de la ciudad tienen documentos que certifican su propiedad sobre los terrenos en los que viven, McNeil reclama unas tierras que, de acuerdo con unas escrituras más antiguas, le pertenecen a él. No obstante, y aunque la amenaza de emplear métodos coercitivos pende sobre los que no acepten el trato propuesto por el millonario, McNeil ofrece a los habitantes de Prairie City una cantidad de dinero a cambio de que renuncien a sus tierras. En su reunión, los vecinos de la ciudad, asustados por los primeros desalojos violentos, tratan de acordar una táctica común que pasa por vender las tierras. Uno de los colonos, Sven Hansen (Ted Stanhope) apoya que los vecinos se unan en un plan común, negándose a renunciar a sus tierras. El único en adherirse públicamente a la causa de Hansen es José Mirada (Víctor Millán), que vive en la granja que hay junto a los terrenos del colono sueco.

La negativa de Sven Hansen a firmar los documentos de cesión redactados por McNeil lleva al asesino Johnny Crale (Nedrick Young) a matarle en sus propias tierras. Mirada y su hijo pequeño son testigos de lo sucedido. Sin embargo, cuando el amigo de Hansen le comunica a su mujer que va a testificar sobre el asesinato que ha presenciado, ella se lo prohíbe, consciente de que el testimonio de su marido solo acarrearía su muerte. Dado su avanzado embarazo, Mirada hace caso a su mujer y no acude al sheriff que, como no podía ser de otra manera, es un empleado de McNeil.

Poco después de la muerte del colono sueco, llega a la ciudad su hijo, George Hansen (Sterling Hayden), un ballenero que tras muchos años ahorrando ha decidido poner fin a su vida en el mar e instalarse junto a su padre. Al entrar en el *saloon*-hotel de la ciudad, el forastero descubre que su padre ha sido asesinado. Irónicamente, es Johnny Crale, el asesino de Sven Hansen, quien le comunica la mala noticia. Es también Crale quien incita al recién llegado a visitar al sheriff al darse cuenta de que Hansen pretende reclamar las tierras de su padre.

En la comisaría, el encargado del cumplimiento de la ley en Prairie City le comunica al forastero sueco que no puede disponer de sus tierras dado que, legalmente, la granja Hansen ha sido levantada sobre un terreno que es

propiedad de Ed McNeil. Hansen trata de hacerle comprender al sheriff que posee documentos legales que acreditan que la granja les pertenecía tanto a él como a su padre. Cuando el sheriff amenaza con detenerle si se instala en la granja, el forastero opta por ceder y alojarse en el hotel de la ciudad.

Ahí, se reúne con McNeil, que le ofrece una suma de dinero por renunciar a la granja. Hansen se niega, con lo que McNeil ordena a Crale que se encargue de que el forastero abandone la ciudad en el tren que parte de Prairie City esa misma noche.

Antes de que Crale se ocupe del encargo de McNeil, Hansen visita las tierras de su padre, donde conoce al hijo de José Mirada. Al enterarse de que el forastero es pariente de su vecino asesinado, el niño invita a Hansen a su casa para que conozca a su padre. Durante su visita, Crale y sus tres esbirros se presentan en la granja de Mirada para comunicarle que ha de abandonar sus tierras antes del domingo. Hansen lo oye y, una vez se ha marchado Crale, pregunta a Mirada si sabe por qué McNeil quiere las tierras de los colonos. Al haber prometido a su mujer guardar silencio, Mirada no confiesa que el día de la muerte del padre de Hansen descubrió que bajo Prairie City hay un gran yacimiento de petróleo.

Convencido de que existe algún motivo detrás del repentino interés de McNeil por arrebatárles las tierras a los colonos, Hansen visita uno a uno a los antiguos vecinos de su padre. Lo único que saca en claro de las conversaciones es que los habitantes de Prairie City han cedido a la extorsión de McNeil a causa del miedo.

De vuelta en el saloon, Hansen invita a Molly (Carol Kelly), la amante de Crale, a whiskey. La conversación entre ambos deja claro que el forastero sabe que Crale asesinó a su padre. La llegada de éste pone fin al diálogo y da paso a una paliza de sus hombres a Hansen. La pelea toca a su fin cuando los esbirros de Crale introducen a la fuerza al forastero en el tren que parte de la ciudad.

Al salir de Prairie City, Hansen salta del tren en marcha y se dirige hacia la granja de José Mirada. Cuando ve lo que han hecho al hijo de su antiguo vecino los hombres de McNeil, la mujer de Mirada le confiesa el motivo por el que el millonario quiere arrebatárles las tierras a los colonos. La revelación de

la existencia de petróleo desencadena una confesión sobre cómo José y su hijo presenciaron la muerte del padre de Hansen.

Poco antes del nacimiento de su nuevo bebé, Mirada recibe otra visita de Crale, a quien le ha llegado la noticia de que el vecino de Hansen va a testificar en su contra. En una muestra de valor, Mirada se niega a arrodillarse ante Crale pidiendo clemencia. En el momento en que el hijo de Mirada sale a comunicarle a su padre el nacimiento de su nuevo vástago, Crale le dispara para horror del niño.

Cuando Hansen regresa a la granja de José Mirada y se entera de la muerte de su amigo, se arma con el arpón ballenero de su padre y pone rumbo al hotel en que se hospedan McNeil y Crale.

En la secuencia final del filme –que se corresponde, casi en su totalidad, con la acción que antecede a los títulos de crédito con los que comienza la película- Hansen mata a Crale en la calle principal de la ciudad gracias a un certero lanzamiento del arpón de su padre.

En **Terror in a Texas Town**, Trumbo va a retomar los conceptos fundamentales de las obras más brillantes del segundo periodo de su carrera cinematográfica. Al igual que hiciese en **Gun Crazy** o **He Ran All the Way**, el guionista va a evidenciar la necesidad de la desobediencia del individuo a un sistema injusto abogando por la violencia como única vía posible para acabar con él. Una vez más, Trumbo va a valerse de los diálogos entre personajes – sobre los que posee la autoría en los tres filmes, no así en sus historias- para poner de manifiesto la polarización del mundo en dos grupos definidos por la moral de los individuos que los representan.

En el caso del filme que nos ocupa, es evidente que los colonos son retratados por Trumbo como un grupo oprimido por la personificación del sistema, que no es otra que el personaje de McNeil. Sin embargo, pese a la opresión de la que son víctimas, los habitantes de Prairie City son presentados como una comunidad mansa. De ahí que, al inicio del filme, Trumbo se empeñe en centrar la atención del espectador en la incongruente obediencia de los colonos a un sistema en que la ley es concebida como un mecanismo opresor.

Cuando en la reunión vecinal se plantea la posibilidad de valerse de la violencia para defender aquello que legítimamente pertenece a los colonos, el portavoz del grupo manifiesta su reticencia a dicho plan:

“Un momento, caballeros. Si McNeil quiere usar medios legales, nosotros también lo haremos”²²¹.

Otro de los presentes en la reunión secunda las palabras del portavoz por medio de una apología a la obediencia civil:

“Odio ir en contra de la ley. Es decir, si la escritura de McNeil es realmente auténtica...”²²².

Deliberadamente, Trumbo pasa de la reunión de los colonos a la conversación entre McNeil y Johnny Crale a la llegada del matón a Prairie City. A partir de ella, Trumbo va a dejar clara la naturaleza corrupta de la ley a la que se aferra ciegamente el grupo oprimido:

“Crale: ¿Hay sheriff en esta ciudad?

McNeil: A decir verdad, no. Pero yo tengo uno. A la ciudad le cae bien y yo le pago. Así que no habrá ningún problema por ese lado”²²³.

Las palabras de McNeil implican, literalmente, que el magnate es la ley en Prairie City. A la identificación de la personificación del sistema con el mecanismo corrupto que éste pone al servicio de sus ciudadanos oprimidos, le sigue el cumplimiento de la orden de McNeil –léase el sistema- de matar a uno de los colonos para acelerar las firmas del resto.

Si Sven Hansen es la víctima de Johnny Crale –que va a convertirse en el verdadero brazo ejecutor de la ley, comprada por McNeil-, es únicamente por ser el primero en negarse a firmar los documentos de cesión de sus tierras. Una vez muerto Hansen, Crale no puede matar “legalmente” a nadie más.

²²¹ Terror in a Texas Town (Terror en una ciudad de Texas), Seltzer Films, Inc., 1958.

²²² Ibidem.

²²³ Ibidem.

Narrativamente, la muerte de Hansen es más simbólica que funcional. El hecho de que muera el único de los colonos que se ha opuesto a la táctica común de obediencia sirve a Trumbo para conectar el final del anciano ballenero con los de Laurie y Bart en **Gun Crazy** o Nick en **He Ran All the Way**. Así, en los primeros minutos de **Terror in a Texas Town** uno de los argumentos arquetípicos de Trumbo entre 1947 y 1960 se repite: el enfrentamiento violento –aunque en este caso no se consuma, Sven Hansen amenaza a Johnny Crale con su arpón ballenero- del individuo al sistema únicamente conlleva su muerte. Una situación que, de una manera igualmente simbólica, se va a invertir en la secuencia final del filme.

Pero antes, Trumbo hace de la consecuencia de la muerte del Hansen progenitor el mayor paralelismo entre **Terror in a Texas Town** y la situación vivida en Hollywood a partir de 1947. El asesinato del vecino díscolo desata un clima de miedo que se traduce en la colaboración de los colonos con el sistema que representa McNeil. Las connotaciones de este planteamiento con la vivencia personal de Trumbo y los Diez de Hollywood en 1947 son evidentes. Cuando el HUAC condenó a los Diez por desacato y los ejecutivos de los grandes estudios firmaron el Waldorf Agreement, el miedo se apoderó de los compañeros de aquellos que habían sido condenados. Ese miedo no solo se tradujo en la cooperación con el Comité, sino en una “ley del silencio” que pasaba por no manifestarse públicamente en su contra. Dada la imaginería de Trumbo en esta segunda etapa de su carrera, el silencio va a ser visto por el guionista como un acto de cobardía, o lo que es lo mismo, como una prueba de deshonor. Recordemos que, en el año de reescritura de **Terror in a Texas Town**, Trumbo volvió a vivir en primera persona la indiferencia de ciertos compañeros ante la injusticia del sistema al que representaba el Comité. La ausencia de respuesta a las ya citadas cartas en las que el guionista pedía una condena de la lista negra a William Faulkner, Tennessee Williams, John Steinbeck, Ernest Hemingway, William Saroyan, A.B. Guthrie y Thornton Wilder, va a encontrar su mayor reflejo en el guión del filme que nos ocupa.

No es, por tanto, nada casual que Trumbo contraponga la cobardía de los habitantes de Prairie City con el valor de dos hombres de origen extranjero:

George Hansen y José Mirada. Frente al miedo de los ciudadanos norteamericanos se encuentra el valor de unos personajes que no temen a la desobediencia civil. Es cierto que Mirada va a ceder a la presión de su esposa –no a la del sistema- en un primer momento, pero los motivos que le llevan a ello –el nacimiento de su segundo hijo y la seguridad de su familia- hacen que Trumbo no ponga en duda su talla moral. Algo que no va a suceder con el resto de colonos, todos ellos americanos. Desde la muerte de Sven Hansen, ninguno de ellos va a tratar de rebelarse. La cobardía de los habitantes de Prairie City conecta con la visión crítica de la pasividad de la ciudadanía norteamericana a la que se refería Trumbo en su carta a Carey McWilliams, director de la publicación *The Nation*, el veintiséis de octubre de 1959. En dicha carta, en la que el guionista le proponía un listado de temas para su futura columna de opinión en *The Nation*, se puede leer lo siguiente:

“17. De nuevo: el americano condescendiente [...]. No hay prácticamente actos de rebelión. No hay sentimiento de independencia individual; del derecho a una conducta agresiva y al error. Nuestra única forma de rebelión es la evasión, que no es una rebelión sino una aceptación implícita”²²⁴.

De ahí que Trumbo realce el valor y la elevada talla moral de George Hansen a partir de la desobediencia civil de la que hace gala el forastero. Su enfrentamiento obstinado con el sistema, y su negativa a claudicar ante él, llevan a la esposa de Mirada a rectificar y ofrecer su apoyo a Hansen por medio del testimonio de su marido. Un testimonio que se ve frustrado por el asesinato de Mirada.

La importancia de la muerte del personaje de ascendencia mexicana es doble. En primer lugar, por la circunstancia que la motiva. Crale aparece repentinamente en la granja de Mirada y confiesa al vecino de Hansen que sabe que va a delatarle. Que Crale haya conseguido esa información en tan poco tiempo implica necesariamente la existencia de algún infiltrado, de un delator –por acuñar la terminología aplicada al referirse a los colaboradores con

²²⁴ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 509-510.

el HUAC en la época de concepción y estreno de **Terror in a Texas Town**. Eso hace que la única respuesta posible para acabar con la corrupción e injusticia que impera en Prairie City llegue por medio de un acto individualista, lo que nos lleva al segundo motivo de importancia que encontramos tras la muerte de Mirada. El asesinato del mexicano sirve para demostrar al personaje de Hansen –y al espectador del filme- que la única vía de acción que le deja el sistema para acabar con él es el uso de la violencia.



28. La desobediencia civil y la violencia como únicas vías para acabar con el sistema opresor en **Terror in a Texas Town**. En las imágenes, la muerte de Crale (Nedrick Young) –brazo ejecutor del sistema corrupto- tras el impacto en su pecho del arpón ballenero que pertenecía al padre de George Hansen (Sterling Hayden).

A diferencia de lo planteado en obras anteriores como **Gun Crazy** o **He Ran All the Way**, Trumbo opta en **Terror in a Texas Town** por un final esperanzador. En el filme de Lewis, la rebeldía individualista de Hansen sí logra acabar con el brazo ejecutor del que se vale el sistema para sus crímenes. La interpretación que se extrae de lo anterior es sumamente significativa y no ha de pasarse por alto. En 1958, Trumbo ve por primera vez factible el fin de la lista negra. En una carta escrita a Michael Wilson tres meses después del estreno de **Terror in a Texas Town**, Trumbo escribe:

“La lista negra [...] solo se romperá por medio de la brillante excelencia del trabajo de dos o tres escritores que pertenezcan a ella [...]. Creo que nosotros tenemos esa arma y que en los próximos meses, o el próximo año, vamos a tener que usarla. Eso quiere decir que cada uno de nosotros de forma individual, actuando en coordinación con los otros, deberá muy pronto hacer valer la excelencia de su trabajo para exigir el uso de nuestros nombres, o de

*pseudónimos consolidados que se utilizarán en otras películas y se identificarán con nosotros. Ese me parece que ha de ser el próximo paso*²²⁵.

²²⁵ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 483.

III.2.7. El acuerdo con Bryna

En su biografía sobre Dalton Trumbo, Bruce Cook establece el inicio de lo que sería la más fructífera colaboración artística de la vida del guionista en la compra, por parte del productor Edward Lewis, de los derechos de la novela *The Brave Cowboy*, de Edward Abbey²²⁶. Según Lewis, al pensar en los guionistas adecuados para la adaptación de la novela de Abbey, se dio cuenta de que solo Trumbo encajaba en el perfil. Lo que el productor y su estrella de Bryna Productions, Kirk Douglas, querían, era una película de bajo presupuesto, honesta y bien escrita. Pese a que Lewis apunta en su entrevista con Cook que la relación de Trumbo con el ambiente en el que se situaba la novela de Abbey pesó mucho en su elección como guionista, parece que su ratio calidad-precio va a resultar, una vez más, determinante.

Acordada su participación en el proyecto, Trumbo firma un acuerdo con Bryna con el pseudónimo Sam Jackson y comienza a trabajar en la adaptación de *The Brave Cowboy*. Poco tiempo después, en enero de 1958, Lewis vuelve a ponerse en contacto con Trumbo. Bryna Productions –la productora de Kirk Douglas para la que trabaja Lewis- necesita un guionista capaz de escribir una adaptación de la novela *Spartacus*, de Howard Fast, en el menor tiempo posible. El motivo de la urgencia es la aparición de un proyecto paralelo centrado en el mismo periodo histórico que la novela comprada por Bryna. En su carrera por comenzar el rodaje de la adaptación de la novela de Fast antes que el proyecto rival de Bryna –una adaptación de la novela *The Gladiators*, de Arthur Koestler, producida por United Artists-, Lewis y Douglas necesitan imperiosamente la colaboración de un guionista profesional, rápido y metódico. Dada la fama de Trumbo –que viene de escribir el guión de **Terror in a Texas Town** en tan solo cuatro días-, el productor y la estrella de la película no tienen dudas sobre quién es el hombre al que buscan.

Sin embargo, la oferta de adaptar la novela de Fast pone a Trumbo en una disyuntiva. Al ser un proyecto grande, la aceptación de un guión como el

²²⁶ Cook, B.: Op. Cit., p 270.

que le propone Bryna le privaría de trabajar en varios proyectos simultáneos, como acostumbra a hacer. Además, por esa fecha, a Trumbo le desagradan enormemente las superproducciones o *spectaculars*²²⁷, lo que aumenta su reticencia respecto a la adaptación de una novela del tipo de *Spartacus*.

Por otro lado, una de las máximas de Trumbo durante la época de la lista negra es contentar a los productores para asegurarse así futuras colaboraciones con ellos. Dado el interés de Bryna en Trumbo, el guionista es consciente cuando le llega la oferta para adaptar *Spartacus* de que podría resultar contraproducente no colaborar con Lewis y Douglas en una situación de urgencia como la que ambos plantean.

No obstante, y aunque el guionista acepta a hacerse cargo de la adaptación de la novela, durante un breve lapso de tiempo medita la posibilidad de derivar el proyecto a algún amigo de confianza. En una carta a Albert Maltz fechada el veintiuno de enero de 1958, Trumbo escribe:

*“En el caso de que una compañía independiente compre Spartacus de Howard Fast [sic], ¿te importaría hacerla? Yo, de manera vacilante, he aceptado a hacerla en caso de compra en un impreciso periodo de tiempo en el futuro, pero no estoy atado a ello y tal vez no pueda hacerme cargo. Creo que puede ser una gran película: contaría con un enorme presupuesto, grandes estrellas, y podría dar mucha pasta. Como digo, tengo mis garras puestas en ella, pero puede que me vea obligado a entregarla, y ellos estarían tanto o más contentos, por lo que yo sé, de tenerla a ti”*²²⁸.

Finalmente, Trumbo deja de lado la adaptación de *The Brave Cowboy* y comienza a trabajar de lleno en **Spartacus** (**Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960), en lo que va a ser un proceso de constantes reescrituras y modificaciones que le mantendrán ocupado durante casi dos años.

Su dedicación a **Spartacus** no va a impedir que, en 1959, aparezcan una serie de películas que cuenten con la colaboración del guionista: **Last Train from Gun Hill** (**El último tren de Gun Hill**, John Sturges, 1959), **The**

²²⁷ Como el propio guionista deja claro en una carta a Hugo Butler en enero de 1955. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 304.

²²⁸ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 413-414.

Young Philadelphians (**La ciudad frente a mí**, Vincent Sherman, 1959), **Tarzan Greatest Adventure** (**La gran aventura de Tarzán**, John Guillermin, 1959), una nueva adaptación de **Career** (**Los ambiciosos**, Joseph Anthony, 1959) y **A Private's Affair** (**Negocios del corazón**, Raoul Walsh, 1959). Pese a limitarse su trabajo a la redacción de la historia original en que se basa el guión de la película, la participación de Trumbo en ésta última constituye en sí misma una de las historias más extrañas que al guionista le tocó vivir durante sus años en la lista negra²²⁹.

Pocos meses después de su salida de prisión, durante el verano de 1951, Trumbo recibe la visita de Ray Livingston Murphy en su rancho Lazy-T. La amistad entre ambos se remonta a la expedición al Pacífico para la que Trumbo y un grupo reducido de periodistas y escritores fueron elegidos en junio de 1945. Pese a que Murphy no está de acuerdo con las ideas políticas de Trumbo, los dos entablan una relación de amistad que mantienen después de la misión en el Pacífico por medio de correspondencia.

En su visita al Lazy-T, Murphy se interesa por conocer los detalles sobre cómo Trumbo es capaz de ganarse la vida en plena lista negra. Su anfitrión le explica el funcionamiento del mercado negro, dedicando especial atención al uso de amigos y otros guionistas como tapaderas de cara a la venta de historias o guiones originales. Instantáneamente, Murphy se ofrece como tapadera para Trumbo renunciando a su porcentaje en la venta del trabajo de su amigo. Pese a que Murphy no cuenta con experiencia cinematográfica, en 1951 está considerado por ciertos sectores como uno de los escritores jóvenes con más talento de Norteamérica, lo que hace de él una tapadera excelente. Trumbo acepta, no sin antes convencer a Murphy de que no renuncie a su parte por la venta del futuro original que llevará su nombre en el supuesto caso de que algún estudio se interese por él.

Fundamentalmente a causa de la mudanza a México, el guionista no comienza a trabajar en el proyecto acordado con Murphy hasta mediados de 1952. Así, Trumbo no va a terminar el primer tratamiento de *The Fair Young*

²²⁹ Una historia que Trumbo relataba al hermano de Murphy en una larga carta fechada el treinta de marzo de 1953. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 238-262.

Maiden –que así decide llamar a la historia- hasta el cuatro de octubre de 1952²³⁰.

El diez de enero de 1953, Trumbo cruza la frontera mexicana con rumbo a Los Ángeles, donde llega el día once. Dos días más tarde, el guionista se reúne con Murphy en el Plaza Hotel de Hollywood para hablar del proyecto. De cara a proteger a Murphy, tanto en sus cartas como en la habitación del hotel, Trumbo utiliza uno de sus pseudónimos favoritos: Dr. Abbott²³¹.

Durante su estancia en Los Ángeles, “Abbott” y Murphy acuerdan el plan de acción para la venta de la historia, que Trumbo retoca ligeramente a fin de hacerla más comercial. Tras enviarla a los principales estudios –con el nombre de *Love Maniac*, al descartar *The Fair Young Maiden* por su poco atractivo-y darle a su amigo las instrucciones de cómo actuar ante su agente y los posibles compradores, Trumbo abandona Los Ángeles el veintisiete de enero de 1953.

A su regreso a México, el guionista no recibe noticias de Murphy, algo que no le extraña en absoluto puesto que sabe que la venta de un original puede dilatarse en el tiempo.

El quince de marzo de 1953, Trumbo lee en *Hollywood Reporter* un artículo con fecha del veintiséis de febrero en el que se anuncia que Twentieth Century Fox ha comprado la historia *Love Maniac*, del joven escritor Ray L. Murphy. Al haber cambiado su residencia en México recientemente, Trumbo sospecha que si no ha tenido noticias de Murphy ha sido a causa de una confusión en la dirección, con lo que decide escribir a su amigo para comunicarle tanto su alegría como sus nuevas señas postales.

Poco después de enviarle la carta a Murphy, Trumbo encuentra entre sus periódicos norteamericanos atrasados un artículo fechado el catorce de marzo en el que se habla de la muerte de Ray L. Murphy en febrero de ese año. En efecto, buscando en el archivo de números atrasados de *The New York Times*, Trumbo descubre la publicación del obituario de Murphy con fecha de uno de febrero.

Dado que Murphy ha muerto antes de la venta del original, Trumbo comprende que las posibilidades de obtener el dinero por su trabajo son

²³⁰ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 245.

²³¹ Nombre del protagonista de **A Man to Remember**, que, como ya se ha comentado, coincide con el del personaje principal de la primera novela de Trumbo, *Eclipse*.

prácticamente nulas. No obstante, el guionista consigue la dirección del hermano de Ray, el profesor universitario James Murphy, y le escribe una larga misiva²³² en la que, además del pésame por la muerte de su hermano, relata detalladamente la historia de la creación y el acuerdo comercial entre ambos para *Love Maniac*. La riqueza de detalles y de datos personales sobre su hermano hacen comprender al profesor que lo que Trumbo escribe en ella solo puede ser cierto, con lo que James Murphy se encarga personalmente de hacer llegar al guionista su parte por la venta de *Love Maniac*.

Para el filme resultante de la adaptación de *Love Maniac*, Twentieth Century Fox piensa en sus estrellas Marilyn Monroe y Tommy Noonan²³³. Sin embargo, el proyecto es pospuesto por el estudio y no se realiza hasta 1959. Finalmente, *Love Maniac* es llevada a la pantalla por Raoul Walsh y protagonizada por Sal Mineo y Christine Carère. El filme resultante de la historia original de Trumbo –acreditado en pantalla como Ray Livingston Murphy, como no podía ser de otra manera- acaba viendo la luz con el nombre **A Private's Affair (Negocios del corazón, Raoul Walsh, 1959)**.

Entre tantos proyectos, el guionista va a encontrar tiempo para continuar con su campaña de desprestigio a la lista negra entre 1958 y 1959. Dada la amistad y buenas relaciones con Kirk Douglas tras el contrato del guionista con Bryna, el actor acepta a entregar al presidente Richard Nixon en junio de 1958 un informe elaborado por Trumbo sobre las repercusiones negativas de la lista negra de Hollywood en la imagen que proyecta Estados Unidos al extranjero²³⁴.

El informe del guionista es redactado apenas dos meses después de que Bryna plantee a Trumbo por primera vez la posibilidad de estrenar un filme con su nombre en pantalla.

El tres de marzo de 1958, Trumbo escribe una carta a Mike Wilson en la que comenta que Douglas y Lewis le han planteado la posibilidad de estrenar una película en la que se haga público su verdadero nombre:

²³² Que, si bien Manfull decide incluirla en *Additional Dialogue* (Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 238-262), Trumbo acuerda con ella prescindir de los nombres reales de Murphy y su hermano a fin de mantener su anonimato. De esta manera, el nombre de Murphy es sustituido por "Y__" y el de su hermano por "Prof. Y__".

²³³ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 257.

²³⁴ Informe incluido en: Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 426-429.

“Incluso han contratado a un publicista para este proyecto concreto, y lo han discutido con Wasserman²³⁵, que no ha desechado la idea. Quizás salga adelante, quizás no”²³⁶.

Tras la revelación de la verdadera identidad de Robert Rich y el cada vez más extendido rumor sobre el escritor que se oculta tras el nombre de Sam Jackson en el publicitado proyecto de **Spartacus**, Trumbo ve factible en febrero de 1959 que se incluya su nombre en pantalla en la superproducción de Bryna y Universal.

Según la autobiografía de Kirk Douglas, las sospechas de Trumbo no son injustificadas. En una fecha indeterminada de ese año, el actor y productor decide que el nombre que figurará en pantalla en **Spartacus** será el de Dalton Trumbo. De acuerdo con el actor-productor, su decisión vino tomada por la situación absurda en la que derivó la búsqueda de un nombre que incluir en los títulos de crédito. Dado que el empleo del pseudónimo Sam Jackson equivalía a poner el nombre Dalton Trumbo –dentro de Hollywood la identidad de Jackson era “un secreto a voces”-, y ante las aberrantes soluciones buscadas por Kubrick –que se propuso a sí mismo como guionista- y la posibilidad inicial de acreditar a Edward Lewis como productor y guionista, Douglas decidió, en plena producción del filme, que en la pantalla aparecería el nombre de Trumbo.

Pese a que **Spartacus** resulta ser la primera película en incluir en pantalla el nombre de Trumbo tras su comparecencia ante el HUAC en 1947, Otto Preminger va a adelantarse a Douglas en comunicar públicamente la contratación del guionista y, con ello, romper de facto la lista negra. El diecinueve de enero de 1960, Preminger hace pública la contratación de Dalton Trumbo como guionista para su próximo filme, **Exodus** (**Éxodo**, Otto Preminger, 1960). De esta manera, la ruptura de la lista negra, que ya se produjese en cierta medida con la revelación pública de la identidad de Robert Rich, se hace efectiva.

Tras trece años en el mercado negro, Douglas y Preminger le devuelven el nombre a uno de los más antiguos integrantes de la lista negra.

²³⁵ Lou Wasserman, agente de Kirk Douglas.

²³⁶ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 415.

III.2.8. SPARTACUS (ESPARTACO, STANLEY KUBRICK, 1960)

III.2.8.1. SINOPSIS DE SPARTACUS

Siglo primero antes de Cristo. Un gran número de esclavos son forzados a trabajar bajo un calor sofocante en las minas de Libia. Varios centuriones y demás militares romanos les instan a cumplir con su cometido a una velocidad mayor valiéndose de látigos y chillidos. Entre los esclavos se encuentra Espartaco, un hombre tracio que fue esclavizado por los romanos en su infancia.

Cuando uno de sus compañeros cae víctima del cansancio y del sofocante calor, Espartaco se para a socorrerle. Al descubrir que dos esclavos han dejado de trabajar, los soldados romanos acuden a ellos, golpeando a Espartaco mientras le ordenan que vuelva al trabajo. Como respuesta a los golpes romanos, el esclavo se resiste y muerde el tobillo de uno de los soldados, lo que pone en alerta a más soldados, que le apresan fácilmente y mencionan una segura condena a muerte.

Poco después del incidente de Espartaco con los soldados llega a las minas la comitiva del lanista Lentulo Batiato. El motivo de su visita es la adquisición de esclavos para adiestrarlos en su famosa escuela de gladiadores de Capua. Tras descartar a algunos de los esclavos, Batiato repara en Espartaco, que aguanta estoicamente encadenado a una gran piedra. Un breve examen de las condiciones físicas del tracio lleva al lanista a tomar la decisión de comprarlo y llevárselo con él a Capua.

A su llegada a la escuela de gladiadores, los esclavos son recibidos por Marcelo, el instructor asalariado de Batiato que se convertirá en su entrenador. Después de una breve introducción de Marcelo, el lanista toma la palabra para explicar a los recién llegados la vida que les espera en Capua: serán entrenados para combatir a muerte hasta que estén preparados y sean vendidos a ciudadanos romanos que sepan apreciar su arte. Entretanto, Batiato asegura que serán tratados con dignidad, lo que para el lanista implica una buena higiene y la provisión de mujeres para satisfacer sus necesidades sexuales. Según el propietario de la escuela, el promedio de vida de un gladiador a su llegada a Capua es de cinco a diez años, pero existe la posibilidad de obtener la libertad si se demuestra un gran talento. Como ejemplo pone a Marcelo, antiguo gladiador que obtuvo su libertad tras años de duros combates.

Una vez se ha despedido de sus nuevas adquisiciones, Batiato advierte al entrenador que vigile a Espartaco al estar convencido de que, dado el carácter demostrado por el esclavo en las minas, puede ser un alumno conflictivo.

Acto seguido al afeitado y lavado de los esclavos, estos serán marcados a fuego en el tobillo con el símbolo de la escuela de gladiadores. Tras dicha medida, más propia del ganado, Espartaco y sus nuevos compañeros son llevados a la arena de combate en la que, desde ese día, se entrenarán como gladiadores.

En su primera clase, Marcelo desafía a Espartaco delante del resto de esclavos. El entrenador ordena a uno de los soldados romanos que vigilan la escuela que le ceda su espada al tracio. Una vez la ha recibido, Marcelo provoca a Espartaco diciéndole que use la espada para matarle, a lo que el esclavo, en un gran acto de contención, se niega.

Después del entrenamiento, los futuros gladiadores son conducidos a los baños. En ellos, uno de los esclavos felicita a Espartaco por su comportamiento ante Marcelo a la vez que le advierte que tenga cuidado con el instructor, pues parece haberla tomado con él. Al marcharse su interlocutor, Espartaco trata de establecer conversación con un alto esclavo negro. Sin embargo, su nuevo interlocutor no es tan amigable como el anterior y no solo se niega a darle su nombre, sino que arguye que el motivo de lo anterior se encuentra en que, si algún día les obligan a combatir entre ellos, habrá de matarle.

Llegada la noche, un numeroso grupo de esclavas se adentra en las estancias de los gladiadores siguiendo los designios de Marcelo y Batiato, que parece aburrido en su rol de proxeneta. Cuando llega el turno de la esclava Varinia, el lanista interviene y ordena expresamente que cumpla con su labor como prostituta en la celda del recién llegado Espartaco.

Al entrar en la estancia del tracio, Varinia es observada minuciosamente por su nuevo compañero. Espartaco gira alrededor de la esclava acariciando su cara, su cuello y su pelo. Acostumbrada a su cometido, Varinia se acerca al lecho del gladiador y dándose la vuelta, se quita la ropa quedándose completamente desnuda frente a Espartaco, que acaba de confesar no haber tenido jamás a una mujer. En ese instante, el esclavo descubre a Batiato y Marcelo,

que observan lo que sucede en el interior de la celda desde la reja que cubre una parte del techo. Los jaleos del lanista y el instructor para que el esclavo viole a Varinia son respondidos por Espartaco con gritos de "No soy un animal" y un intento de golpear a los dos hombres que le observan a través de la reja, en la que el esclavo se encarama.

Una vez se han marchado, Varinia, que observa asombrada a su nuevo compañero, media por primera vez palabra, diciéndole a Espartaco que ella tampoco es ningún animal. Entonces, el tracio le tiende su vestido, con lo que la esclava cubre su desnudez antes de que Batiato y Marcelo abran la puerta de la celda para llevarse a la esclava.

Poco a poco, los esclavos reciben una dura formación en la arena de la escuela de Capua. En uno de los descansos de Espartaco, el tracio descubre a Varinia en la cocina. Ella repara en él, sentado en el campo de entrenamiento. Cuando se cruzan sus miradas, Varinia sonríe a Espartaco, lo que provoca un gesto de felicidad en éste.

Los entrenamientos continúan. En una de sus clases, Marcelo toma a Espartaco como modelo para pintar en su cuerpo con una gran brocha unas líneas que señalan los puntos débiles del cuerpo humano. Mientras el instructor pinta en su cuerpo, Espartaco vuelve a reparar en Varinia, que le observa desde el exterior de la valla que rodea el campo de entrenamiento. Marcelo se percata del intercambio de miradas y aprovecha la ocasión para humillar a Espartaco.

Cuando llega la noche, la puerta de la celda de Espartaco se abre dando paso a Varinia. Sin embargo, cuando va a cruzar el umbral, Marcelo la ordena que se detenga. Su destino esa noche no es la celda de Espartaco, sino la de otro gladiador conocido como "el español".

Durante el almuerzo del día siguiente, Espartaco pregunta a Varinia –que es la encargada de servir la bebida- si le hicieron daño la noche anterior. Ella, nuevamente sorprendida por el interés del esclavo, responde que no mientras sigue con su labor a fin de no despertar las sospechas de Marcelo.

Varios entrenamientos bajo distintas condiciones climáticas sugieren el paso del tiempo. En otro almuerzo, Espartaco acaricia la mano de Varinia mientras ella le sirve la bebida. Sonriente, la esclava le devuelve la caricia.

Un día cualquiera, uno de los sirvientes de Batiato anuncia ante su señor la llegada de un grupo de personalidades romanas encabezadas por el célebre militar y senador Craso. Batiato ordena a Varinia, que en ese momento le estaba cortando el pelo, que saque el mejor vino de la casa y que utilice vasos pequeños antes de centrar su atención en cubrir el busto de Graco, el mayor enemigo político de Craso.

A su entrada a la escuela, Craso, Glabrio, Helena y Claudia reciben los halagos de Batiato mientras toman asiento y disfrutan de las copas de vino que les ofrece Varinia, de la que Craso se queda instantáneamente prendado.

Helena toma la palabra para comunicarle al lanista que el motivo de su visita se encuentra en que, con motivo de la celebración de la boda de su hermano Glabrio y Claudia, desean contemplar un espectáculo privado en Capua. El encargo de Helena –dos parejas de gladiadores a muerte- no parece agradar a Batiato, que no quiere sacrificar la vida de dos de sus luchadores por una cantidad de dinero menor a la que había estimado. Craso interviene pidiéndole al lanista que ponga precio al espectáculo. Batiato estima el coste en veinticinco mil sestercios, cantidad inmediatamente aceptada por el militar romano. La única exigencia de las acompañantes de Craso es elegir personalmente a los combatientes, para lo que son conducidas por Batiato a la arena de entrenamiento.

Cuando Espartaco recibe la noticia del encargo de un combate a muerte se encuentra en los baños con Crixo. El interlocutor del tracio le pregunta qué haría si le obligasen a luchar contra él. Espartaco responde que, en ese caso, habría de combatir contra Crixo a muerte.

En la arena, Helena y Claudia eligen a los cuatro gladiadores como si de ganado se tratase. Su criterio de elección se basa en dos parámetros, la belleza y la robustez, con lo que las recomendaciones de Batiato son desechadas por las nobles romanas sistemáticamente. Finalmente, los elegidos son Crixo, Galino, Draba –el esclavo negro con el que tratase de mantener conversación Espartaco a su llegada a Capua- y Espartaco.

Antes de marcharse de la arena, Claudia apunta a Batiato una última exigencia: que los gladiadores vistan con el mínimo de ropa imprescindible para guardar el pudor.

De vuelta en los aposentos del lanista, Craso descubre el busto de Graco, momento que aprovecha para sacar a colación una conversación centrada en la política, para aburrimento de Helena. En ese instante, Varinia entra en la estancia con agua para servir a los invitados. La conversación pasa a centrarse en la belleza de la esclava, a la que Glabrio

levanta la falda en un intento de contemplar sus tobillos. Entonces, Varinia deja caer el contenido de la jarra sobre Glabrio fingiendo que ha sido un accidente.

Lejos de reprenderla, Craso traba conversación con ella. Por sus respuestas, Varinia informa a su interlocutor de que fue esclavizada a los trece años y formada por su primer amo que la empleó como niñera de sus hijos.

Impresionado por la belleza de Varinia, Craso decide comprarla ofreciendo a Batiato dos mil sestercios por ella.

Tras la marcha de Batiato y Varinia, que partirá a Roma a la mañana siguiente en un carruaje dado el interés de Craso en que la esclava no se dañe los pies, Helena presiona al militar romano para que haga público el regalo de bodas de su hermano. Craso aprovecha el momento para entregarle un collar que lo distingue como comandante de la guarnición de Roma. Como él mismo confiesa, el regalo de Craso esconde una maniobra política para minimizar el poder de su enemigo político, el senador Graco.

Cuando llega la hora del espectáculo contratado por los romanos, se decide que la primera pareja de gladiadores en batirse sea la formada por Crixo y Galino. Desde una pequeña estancia de madera, Espartaco, acompañado de Draba, contempla por igual el combate y a su futuro adversario.

Una vez concluido el primer enfrentamiento –del que sale victorioso Crixo–, llega el turno de Espartaco y Draba. Desde el anfiteatro, Varinia descubre que Espartaco ha sido elegido para medirse a muerte para disfrute de su futuro amo, quien conversa con Glabrio sobre cómo compró al Senado para obtener su puesto como comandante de la guarnición de Roma.

En la arena, Espartaco es acorralado por Draba. Para sorpresa de Craso, Helena se toma la libertad de bajar el pulgar ante la mirada del esclavo etíope, en un gesto que condena a muerte a Espartaco. Sin embargo, Draba desobedece la orden de Helena y corre hacia el anfiteatro con la intención de matar a los nobles romanos. En su camino, la lanza de uno de los soldados que vigilan la escuela le alcanza en la espalda. Antes de morir, Draba es rematado por Craso, que le apuñala en el cuello manchando su cara de sangre.

Esa noche, el cuerpo inerte de Draba, colgado cabeza abajo, es exhibido por Marcelo y Batiato a la entrada de las celdas de los gladiadores. Al paso de Espartaco, el instructor de los gladiadores exclama que el cadáver de Draba estará expuesto hasta que se pudra.

A la mañana siguiente, Espartaco descubre por boca de Marcelo que Varinia ha sido vendida a Craso. Dado que el tracio repite la palabra “vendida”, el instructor le abofetea por hablar en la cocina. La ira por el descubrimiento de la marcha de Varinia sumada a su deseo de golpear a Marcelo, desembocan en el inicio de una revuelta. Espartaco ahoga al entrenador de los gladiadores al introducir su cabeza en un caldero ardiendo y, con la ayuda de Crixo y el resto de gladiadores, logra huir de la escuela junto a sus compañeros.

Mediada la revuelta, Batiato decide huir de Capua, con lo que opta por llevar él mismo el carro que conducirá a Varinia a Roma.

La noticia del levantamiento de los esclavos llega al Senado romano, donde Graco propone sofocar el levantamiento –que se ha extendido por Capua– enviando seis cohortes de la guarnición romana encabezadas por Glabrio. En ausencia de Glabrio, Graco propone a Julio César como encargado de asumir el mando del resto de la guarnición de Roma.

A la llegada de Craso a su villa en Roma, le espera un grupo de esclavos, cortesía del gobernador de Sicilia. Entre ellos se encuentra Antonino, un poeta que atrae inmediatamente a Craso. De ahí que, pese a no tener formación alguna, el militar haga de él su nuevo criado personal.

Además de sus nuevos esclavos, a Craso le espera Glabrio, que le comunica entusiasmado la misión que le ha encomendado el Senado en su ausencia. La noticia enfurece a Craso, que comprende que detrás de ella no se encuentra sino un ardid político de Graco. Indignado, Glabrio propone renunciar al ofrecimiento del Senado, pero Craso se niega instándole a que se marche inmediatamente y que regrese victorioso.

En Capua, Espartaco regresa al lugar en el que ha pasado los últimos meses de su vida y que ahora está completamente vacío. Al observar su celda, escucha las voces de algunos de sus compañeros. Tratando de averiguar de dónde proceden, el esclavo llega al anfiteatro en el que se batió con Draba. En él, descubre a los antiguos gladiadores, que contemplan con júbilo el combate al que han forzado a dos nobles romanos, que se miden en la arena.

Avergonzado por el comportamiento de los suyos, Espartaco detiene el combate y se enfrenta verbalmente a Crixo. Frente a la venganza desorganizada por la que clama su

compañero, Espartaco propone la creación de un ejército de esclavos que libere a todos los oprimidos en su huida de Roma por mar. Los antiguos gladiadores aceptan la propuesta del tracio, poniéndose inmediatamente en camino a Brindisi, donde contratarán los servicios de los piratas cilicios que, con total seguridad, les ayudarán a salir de Roma.

Durante su marcha, Espartaco y los suyos liberan a todos los esclavos con los que se topan. Esa misma noche, al llegar a un bosque, el tracio se reencuentra con Varinia, que ha huido de Batiato en su camino a Roma. Tras una breve conversación, la antigua esclava del lanista declara su amor a Espartaco.

En Roma, Batiato cena con Graco en la mansión de este. Mientras comen, hablan de la debilidad del senador por las mujeres y del odio que el lanista siente por Craso, al que culpa de la revuelta que ha arruinado su negocio. Para ayudar económicamente a Batiato, y de paso perjudicar a Craso, Graco ofrece un depósito de quinientos sestericios por Varinia, lo que le legitima como propietario de la esclava en el momento en que sea sofocada la revuelta.

Mientras tanto, Craso toma un baño en su villa. Tras frotarse con la esponja llama a su nuevo criado personal, Antonino para que le unte cremas por la espalda. Durante el masaje de su criado, el militar romano inicia una conversación sobre sus gustos por las ostras y los caracoles, tras la que se esconde una metáfora sobre su bisexualidad. Al ser preguntado, Antonino confiesa que, mientras sí que come ostras, no le gustan los caracoles. Entendiendo la metáfora de su amo, Antonino aprovecha la distracción de Craso a su salida a la terraza para huir.

En cuanto a los esclavos, han organizado un campamento en la ladera del Vesuvio. Mediado el día, Espartaco atraviesa sonriente el asentamiento de los esclavos a lomos de su caballo. En su camino contempla la organización de su cada vez mayor comunidad. Las tareas se han repartido de tal manera que cada uno aporta al grupo aquello que sabe hacer. Los cocineros cocinan, los gladiadores enseñan técnicas de combate al resto de esclavos y Varinia se encarga de los niños y recién nacidos. El esclavo tracio no se va a detener en su marcha hasta llegar a una fila de esclavos recién llegados. Entre ellos se encuentran una anciana que dice saber hacer pociones y Antonino, que sorprende a Espartaco al decir que lo único que sabe hacer es cantar y hacer malabarismos y trucos de magia.

Entretanto, las seis cohortes de Glabrio se acercan al Vesuvio.

En el campamento de esclavos, los preparativos para el combate se acelera y la comunidad se muestra cada vez más organizada. Antonino comienza sus entrenamientos de lucha y un grupo de esclavos perfeccionan su técnica con la espada a lomos de varios caballos.

Llegada la noche, Antonino deleita a un reducido grupo con sus trucos de magia y poemas. Impresionado por las dotes del poeta, Espartaco decide que la labor de Antonino en el grupo será la de enseñar a los esclavos a recitar. Tras esta consideración, Espartaco se aleja del grupo con Varinia. A solas, el tracio comenta a su amada que el poema de Antonino le ha hecho comprender la necesidad de recibir la educación que su condición como esclavo le ha negado. Espartaco enumera una serie de cosas que quiere aprender, entre las que se encuentra la cuestión de dónde viene el viento. Varinia recurre a una leyenda sobre el origen del viento. Tras el breve relato, ella se recuesta en el pequeño claro del bosque en que se han detenido. Espartaco comienza a besarla y hacen el amor.

Acto seguido, vemos a Espartaco en su tienda planeando con Antonino el asedio de la ciudad de Metaponto. En ese instante, llega al campamento Tigranes Levanto, enviado del gobernador cilicio de la isla de Delos. Una breve negociación sirve a Espartaco para contratar los servicios de los cilicios, que cederán su flota de quinientos barcos a los esclavos a cambio de cincuenta millones de sestericios. Como anticipo, el tracio ofrece a Tigranes un cofre lleno de oro y joyas. El emisario de los piratas cilicios pacta con él que los quinientos barcos estarán esperando a los esclavos dentro de siete meses en el puerto de Brindisi. Una vez cerrado el trato, Tigranes se interesa por los orígenes de Espartaco, que confiesa ser hijo y nieto de esclavos, algo que contrasta con la leyenda que Tigranes dice que se ha creado en torno a él y que le atribuye antepasados nobles. Antes de marcharse, el emisario cilicio advierte al tracio de la llegada inminente de seis cohortes del ejército romano al Vesuvio.

La noticia sobre la llegada de los soldados romanos es corroborada por una avanzadilla encabezada por Crixo. El antiguo gladiador informa al líder tracio que, sorprendentemente, los romanos no han construido una empalizada y su cercano campamento se encuentra completamente desprotegido. Espartaco ordena entonces formar a sus hombres en pos de atacar a las cohortes de Glabrio por sorpresa.

El ataque por sorpresa da lugar a una victoria fácil del ejército de esclavos. El único romano que sobrevive al ataque de los hombres de Espartaco es Glabrio. Delante de todos los esclavos que han derrotado a las cohortes del protegido de Craso, Espartaco rompe el bastón de mando del militar romano y le ordena regresar a Roma para relatar en el Senado lo que le ha sucedido a su ejército en las proximidades del Vesuvio.

A su llegada a Roma, Glabrio comparece ante el Senado e informa de la derrota de su ejército frente a los hombres de Espartaco. Al descubrirse que el responsable militar de las seis cohortes prescindió de la construcción de una empalizada que protegiese a su ejército, Craso le condena al destierro antes de dimitir de su cargo al considerar que no puede desvincularse de la derrota de su protegido.

Mientras en Roma se discute sobre las medidas a tomar de cara a frenar al ejército de Espartaco, los esclavos se acercan poco a poco a Brindisi. La dureza de las condiciones climáticas y el ritmo de la comitiva se cobran la vida de un niño, cuya muerte es llorada por sus padres mientras le entierran en una de las orillas del camino.

Tras una larga marcha, los esclavos establecen un nuevo campamento. En un momento de asueto, Varinia se baña en una pequeña charca mientras recita el poema que oyésemos a Antonino en el Vesuvio. Espartaco la sorprende y, a la salida de su amada del agua manifiesta su deseo de hacer el amor con ella. Al cogerla en brazos, Varinia le pide, entre risas, que sea delicado con ella, ya que está embarazada. La alegría de Espartaco deriva en un instinto protector de Varinia. Ella, por el contrario, le pide que la trate como siempre. Apasionadamente, Varinia besa al que ya es su marido y, bajo la túnica de éste, ambos hacen el amor.

De vuelta al Senado romano, uno de los senadores informa del elevado coste que está suponiendo para Roma el avance impune de los esclavos hacia Brindisi. La cámara se muestra dividida respecto a las medidas que han de tomar para atajar la situación. Mientras que unos proponen dejar marchar a Espartaco y los suyos de Italia, otros subrayan la importancia de derrotar a los sublevados a fin de dar ejemplo. Entre estos últimos se encuentra Graco, que toma la palabra para pedir al Senado que confirme el mando de Julio Cesar al frente de la guarnición de Roma y apruebe el envío de dos legiones encargadas de interceptar a Espartaco en Metaponto.

A pesar de lo previsto por Graco, el ejército de Espartaco derrota a las dos legiones enviadas por el Senado y entra triunfante en Metaponto.

En unos baños de Roma, Craso trata de convencer a Julio César para que se una a su causa. Aunque las palabras de Craso calan hondo en él, César se niega a traicionar a su protector. En su salida de los baños, ambos se encuentran con Graco. En la conversación entre el senador y el militar que sigue al encuentro, Graco comunica a Craso que el Senado ha decidido pedirle que tome el mando de sus legiones y acabe con el ejército de Espartaco. A cambio, Craso pide un control en el Senado tal, que la aceptación de sus exigencias supondría el inicio de una dictadura. Graco no acepta el alto precio que pone el militar a sus servicios, con lo que este –no sin antes despedirse de Julio César– se marcha de los baños. Ya a solas, César da la razón a Craso y critica el ardid de su protector, que confiesa haber pactado con los piratas cilicios para que saquen a Espartaco y sus hombres de la Península Itálica sin problemas.

Mientras, los esclavos llegan a la costa y acampan en una playa que se encuentra a muy poca distancia de Brindisi. Esa noche, se organiza una gran celebración en el nuevo campamento de los esclavos, que bailan alegres por su inminente salida del territorio romano. En su tienda, Espartaco y algunos de sus hombres ultiman los preparativos de la salida de los esclavos de la Península Itálica por mar. En ese momento, Tigranes entra a la tienda del tracio trayendo consigo malas noticias. Craso ha comprado a los líderes cilicios para que retiren sus barcos de la costa. La noticia de la llegada inminente de las tropas de Pompeyo y Lúculo a Brindisi lleva a Espartaco a concluir que la intención de Craso es forzar al ejército de esclavos a huir por el norte, lo que les obligaría a atravesar Roma. De esta manera, Craso se aseguraría su dictadura al hacerse necesaria la presencia de sus legiones de cara a defender Roma del ejército de Espartaco.

Tras la deducción del tracio, Tigranes le ofrece la posibilidad de conseguir una embarcación para él, su familia y sus allegados, de tal manera que, al menos, ellos puedan escapar de la Península Itálica. Furioso por la propuesta del emisario cilicio, Espartaco le ordena que se marche.

Esa misma noche, el tracio se dirige a todos los esclavos que le han seguido hasta Brindisi para informarles de los últimos acontecimientos. En su discurso, montado en paralelo

al nombramiento de Craso como Primer Cónsul General de la República a las puertas del Senado, Espartaco habla de culminar su victoriosa huída liberando a todos los esclavos de Italia. Por el contrario, Craso promete volver a Roma, bien con Espartaco vivo, o bien con su cabeza.

El avance de las tropas romanas culmina con la llegada de Craso al campamento base en el que sus hombres esperan órdenes del Primer Cónsul General de la República. Allí, Craso comunica a sus altos mandos militares la inminente llegada de los ejércitos de Pompeyo y Lúculo, algo con lo que, de acuerdo con el Primer Cónsul General, no cuenta Espartaco.

Después de su breve discurso, uno de los soldados de Craso anuncia la llegada del lanista Batiato, al que ha mandado llamar el Primer Cónsul General. El motivo de la llamada de Craso es su interés por una descripción física de Espartaco. Ante la petición del militar, Batiato recuerda a su interlocutor el último de los dos combates a muerte por los que pagó en su última visita a Capua, identificando a Espartaco como el superviviente del segundo enfrentamiento. Pero, dado que el militar no recuerda con exactitud los rasgos del gladiador, Batiato le propone un trato: él identificará a Espartaco a cambio de que Craso le conceda el monopolio de la venta de los esclavos que sobrevivan a la batalla. El militar acepta, pero poniendo como condición que el lanista permanezca en el campamento mientras se libre la batalla para así poder identificar al tracio tan pronto como la lucha haya finalizado.

En el campamento de los esclavos, Espartaco pasea entre sus hombres mientras algunos de ellos, como Antonino, duermen. A su llegada a la tienda, el tracio confiesa a su esposa su desánimo ante la batalla que habrán de librar al día siguiente. Además, el líder del ejército de los esclavos pide a su amada que, en caso de que no llegue a conocer a su hijo, ella le hable de él y le explique los motivos de su lucha.

Al día siguiente, el ejército de Espartaco se bate con los hombres liderados por Craso. Pese a que la victoria de los esclavos parece casi segura en un momento del combate, la llegada de las tropas de Lúculo y Pompeyo lo cambia todo. Espartaco y los suyos acaban siendo derrotados por un ejército muy superior en número.

Entre los pocos supervivientes del ejército de esclavos se encuentran Espartaco y Antonino. Ante los prisioneros, Craso promete perdonarles la vida si identifican a Espartaco. Consciente de que su entrega salvaría a sus hombres de una muerte segura, el tracio se dispone a entregarse. Sin embargo, Antonino se le adelanta y, en pie, grita ser Espartaco. El ejemplo de Antonino va a ser seguido el resto de esclavos, hasta el punto de que todos los prisioneros acaban en pie gritando "Yo soy Espartaco". Incapaz de contener la emoción, Espartaco llora.

La condena de los esclavos a muerte llega a oídos de Batiato, que exige ver a Craso. Al reencontrarse con él en el campo de batalla, el lanista le pide explicaciones por haber roto el trato acordado la noche anterior. Tras una breve discusión, Craso oye el llanto de un bebé. En su búsqueda por descubrir la fuente de la que proviene el sonido, el Primer Cónsul General descubre a Varinia, que abraza al niño al que acaba de dar a luz. Craso la reconoce y ordena que la esclava sea conducida a sus aposentos en Roma. Al reclamar a Varinia, Batiato es condenado por Craso a ser azotado antes de marchar del campamento.

A la salida de los esclavos supervivientes del campamento romano, Craso identifica a Antonino. De la misma manera, parece reconocer a Espartaco, que está junto al poeta. La última orden del Primer Cónsul General antes de abandonar el lugar de su victoria es que los dos hombres a los que ha identificado sean crucificados en último lugar.

En Roma, Batiato recibe los cuidados médicos de las esclavas de Graco. El senador propone robarle a Craso a Varinia a fin de atacarle en donde más puede dolerle: su orgullo. Graco le ofrece al lanista un millón de sestercios a cambio de que sea él quien perpetre el secuestro de la esposa de Espartaco.

En ese instante, Julio César entra en los aposentos de su antiguo protector con la orden de llevarle en presencia de Craso.

En un Senado vacío, Craso comunica a Graco la implantación de un nuevo orden en Roma. El Primer Cónsul General declara su intención de perseguir por medio de unas listas de desleales a todo aquel contrario a su régimen. Tal y como apunta Graco, el primero de la lista de desleales es él. Sin embargo, Craso no tiene pensado matarle, sino forzarle al exilio en una granja situada en Piceno, de tal manera que si le necesita en algún momento pueda recurrir a él.

Mientras, Espartaco y Antonino llegan a las puertas de Roma.

A su vez, en la villa de Craso, el Primer Cónsul General se dispone a cenar acompañado de Varinia, a quien ha obligado a lucir joyas y ropas caras. Dada la actitud hostil

de la esclava, Craso amenaza con matar a su hijo si Varinia no le entrega su amor. Comienza entonces una conversación centrada en Espartaco. El amor de Varinia por alguien que representa todo lo que Craso odia le lleva a abandonar su villa en plena noche con rumbo a las puertas de Roma, donde le aguardan encadenados Espartaco y Antonino.

Acompañado por Julio César, Craso sale de la ciudad por la Puerta Apia, en cuyas proximidades se encuentran los dos últimos supervivientes con vida del ejército de esclavos. A su llegada, el Primer Cónsul General trata de hacer confesar a Espartaco su identidad. Ante la negativa de este a dirigirle la palabra, Craso pierde los nervios y le abofetea furioso. Espartaco le responde con un escupitajo en la cara, que no sirve sino para aumentar la ira del militar. De ahí que Craso ordene a los dos esclavos que se batan en un duelo a muerte en ese mismo instante.

Dado que el mayor premio es la muerte, ambos esclavos tratan de matar al otro a fin de acortar su sufrimiento y librarle de la cruz. Finalmente, es Espartaco quien mata a Antonino.

Para mayor desesperación de Espartaco, Craso le hace saber, antes de retirarse, que su esposa y su hijo han pasado a ser parte de su elenco de esclavos.

Paralelamente a la crucifixión del esclavo, Batiato lleva a Varinia ante Graco. Antes de la entrada del lanista, el senador termina de firmar la libertad de la última de sus esclavas.

En presencia de Batiato, Graco le entrega a Varinia los documentos que acreditan su libertad y pide al lanista que la acompañe hasta Aquitania. A cambio, el senador entrega a Batiato un millón de sestercios más de lo acordado. A pesar de que el lanista trata de que Graco les acompañe, el senador se niega. Al quedarse solo, Graco coge una daga y se adentra en sus aposentos dispuesto a suicidarse.

A su salida de Roma, Batiato enseña a los soldados que vigilan la puerta Apia los documentos firmados por Graco que legalizan su marcha. Desde el carro en el que viajan, Varinia distingue a Espartaco en la primera de las cruces que se alzan en los márgenes de la Vía. Con el bebé en brazos, la esposa del crucificado se acerca a su amado y, entre lágrimas, le presenta a su hijo. Pese a estar aún con vida, Espartaco es incapaz de mediar palabra. Consciente de su sufrimiento, Varinia pide a Dios que le mate antes de asegurar a su marido que su lucha y sus ideas serán transmitidas a su hijo. En medio de las plegarias de Varinia a Dios, Batiato la separa de la cruz instándola a que suba al carro para poner así rumbo a Aquitania.

III.2.8.2. ANÁLISIS DE SPARTACUS

Consideraciones previas

La práctica imposibilidad de precisar el número exacto de borradores, modificaciones y reescrituras de guión a las que Kirk Douglas, Stanley Kubrick y Universal obligaron a Dalton Trumbo durante la preproducción y rodaje de **Spartacus** hacen de éste el trabajo más complejo de su amplia filmografía como guionista. Las diferentes interpretaciones que los elementos creativos que participaban en el filme –guionista, director y productores- sacaban de la historia del esclavo tracio que se enfrentó a la República romana se irán viendo a lo largo del análisis aquí propuesto y servirán para subrayar las enormes dificultades a las que se enfrentó Trumbo y que ya han sido levemente esbozadas con anterioridad.

Como es lógico, para el guionista de un proyecto tan ambicioso como la adaptación de la novela homónima de Howard Fast²³⁷, los problemas no solo podían estar dentro del elenco creativo de la película. Las líneas del guión –o mejor dicho, de los guiones- de **Spartacus** también hubieron de enfrentarse a ciertos grupos de presión y censura, destacando la asociación de veteranos American Legion y la Catholic Church's Legion of Decency, responsable directa de los últimos cortes de guión efectuados tras los primeros pases de prensa que tuvieron lugar entre agosto y septiembre de 1960²³⁸. Asimismo, la autocensura de Universal jugó un papel importante en los recortes de determinadas secuencias consideradas por Trumbo como fundamentales de cara a la comprensión de la historia del esclavo Espartaco.

De esta manera, los espectadores de 1960 pudieron ver una versión del filme que difiere en algunos aspectos más o menos notables de la que podemos disfrutar hoy en día. Gracias al proceso de restauración llevado a

²³⁷ Fast, H.: *Espartaco*, El País Novela Histórica, Madrid, 2005.

²³⁸ De acuerdo con lo manifestado en correspondencia privada con el autor de esta tesis por Duncan Cooper, escritor responsable de los artículos *Who Killed Spartacus?* (Cineaste, vol 18 nº. 3, 1991, p 18-27), *Spartacus: Still Censored After All These Years* (Cineaste, XX/4, 94; p 4, 61) y *Dalton Trumbo Vs. Stanley Kubrick: Their Debate Over the Political Meaning of Spartacus* (Cineaste, vol 18, nº. 3, 1991, p 34-37).

cabo en 1991 por Robert A. Harris y James C. Katz, y supervisado por Stanley Kubrick, la historia a la que el espectador de **Spartacus** se enfrenta en nuestros días está mucho más cercana a la que planteara Trumbo en sus más de mil cuatrocientas páginas de correcciones de guión. Pese a no ser el filme que Trumbo quería, el **Spartacus** de 1991 hubiera resultado para su guionista tremendamente más satisfactorio que el que pudo ver en vida.

Así, dado que el montaje actual es algo más cercano a la visión que Trumbo tenía de **Spartacus** que el de la versión sesgada de 1960, habrá que puntualizar que será éste, y no el del estreno original, al que nos refiramos en todo momento a la hora de efectuar nuestro análisis.

En lo que a la estructura del filme se refiere, tanto las múltiples modificaciones de Trumbo en el guión como su montaje final revelan una construcción de la historia en torno a cuatro bloques, coincidentes con los propuestos por Howard Fast en su novela al relatar la historia de David, uno de los esclavos más cercanos a Espartaco²³⁹:

- 1) De ausencia de conocimiento
- 2) De conocimiento
- 3) De esperanza
- 4) De desesperación

Estas cuatro épocas, que Fast extrapola como aplicables a la vida de cualquier esclavo, lo serán también a la estructura temporal lineal –y no en *flashback*, como propone la novela- desarrollada por Trumbo en el guión final de **Spartacus**²⁴⁰. De esta manera, estos cuatro puntos parecen mucho más significativos y apropiados que los cinco actos propuestos por Jean-Paul Torok en su análisis del filme para la revista *Positif* en febrero de 1962, precisamente

²³⁹ Fast, H.: Op. Cit., p 321.

²⁴⁰ Algo que no siempre fue así. Las múltiples modificaciones del guión dejan bastante claro que la intención inicial de Trumbo era la de abrir el filme con un discurso de Craso previo a la batalla final contra el ejército de esclavos, narrándose la revuelta de los gladiadores por medio de un extenso *flashback*.

por la diferencia sustancial entre el mutilado montaje original y el enriquecido gracias a la restauración de Harris y Katz²⁴¹.

Por último, tal y como se comentara en el marco teórico, en el caso de **Spartacus** –al igual que sucediera en el análisis de **Tender Comrade**– el propio guión de Trumbo nos llevará a recurrir en más de una ocasión a un método analítico ideológico de corte marxista. Si bien es cierto que los recortes de los organismos censores, así como los innumerables impedimentos que Universal o el propio Stanley Kubrick pusieron a determinados aspectos del guión –los más comunistas, discursivamente hablando²⁴²– minimizaron el mensaje marxista del filme, no es menos cierto que no lograron eliminar la ideología subyacente en el mismo.

²⁴¹ En su artículo (Torok, J.P.: *Spartacus*, Positif nº 43, feb. 1962), Torok hablaba de cinco actos, a saber:

- I. Toma de conciencia de Espartaco
- II. La revuelta
- III. El triunfo de la esperanza, del amor y de la libertad
- IV. La resistencia heroica y el desastre
- V. La represión y el descubrimiento más allá de la muerte, de la permanencia de la esperanza.

²⁴² Más Universal que el propio Kubrick, cuyas trabas al guión de Trumbo no fueron tanto por lo ideológico como por lo argumental. Cabe matizar en este punto que la ideología de Kubrick estaba en esta etapa de su vida mucho más cercana a la de Douglas y Trumbo de lo que se pueda pensar. Como siempre en lo referente al director neoyorquino –hermético como pocos y parco en declaraciones– su obra habla por él. Apenas dos años antes de aceptar el encargo de tomar las riendas de *Spartacus*, Kubrick había alcanzado el reconocimiento mundial de crítica y público con la antimilitarista **Paths of Glory (Senderos de gloria)**, Stanley Kubrick, 1957), basada en un guión del comunista –y, al igual que Trumbo, perseguido por el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC)– Jim Thompson, con el que ya colaborase en su anterior filme **The Killing (Atraco perfecto)**, Stanley Kubrick, 1956).

a) PRIMERA PARTE: ETAPA DE AUSENCIA DE CONOCIMIENTO

Espartaco en las minas

Tras los títulos de crédito, obra de Saul Bass –que, como él mismo reconociera para la elaboración de la edición especial del DVD del filme de Kubrick para The Criterion Collection²⁴³, fueron ideados para adentrar al espectador en el oscuro mundo de la Roma en que vivió Espartaco-, **Spartacus** arranca en unas minas de oro del desierto de Libia. En ellas, innumerables esclavos trabajan de sol a sol bajo el único estímulo del golpe del látigo propiciado rítmicamente por oficiales romanos que no tardaremos en contemplar.

Antes de abordar el análisis de esta primera secuencia del filme se hacen necesarias una serie de puntualizaciones. La más urgente, la de la autoría de la misma. Una cuestión enormemente compleja si tenemos en cuenta que, en esta secuencia en particular, estarán presentes las huellas de buena parte de los artífices del resultado final del filme que tanto disgustó a Stanley Kubrick a la vez que decepcionó a Dalton Trumbo.

En primer lugar, la de las minas de Libia fue la única secuencia dirigida por el director al que Universal encomendara originalmente la difícil labor de dirigir **Spartacus**: Anthony Mann. Apenas una semana después de comenzar el rodaje –que fue el tiempo que Mann empleó en esta secuencia, dadas las enormes dificultades que Kirk Douglas le planteaba constantemente en el set, negándose a acatar las órdenes del director sistemáticamente-, Mann fue despedido²⁴⁴.

El fotógrafo William Read Woodfield recordaba años después del suceso que Douglas les sorprendió a él y a Peter Ustinov con la noticia en el camino de

²⁴³ Que en nuestro país editara Universal como **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

²⁴⁴ Tal y como cuenta en su autobiografía (Douglas, K.: *El hijo del trapero*, Ediciones B, Barcelona, 1998, p 384) fue el propio Douglas quien, haciendo valer su cargo de productor ejecutivo del filme, comunicó a Mann su cese.

vuelta al hotel tras una dura jornada de rodaje²⁴⁵. Según Woodfield, Ustinov se apresuró a proponer a Carol Reed y David Lean, pero Douglas los desestimó por ser ingleses. Lo que Douglas pretendía evitar era que su estrellato absoluto se viera eclipsado por el de sus compañeros de reparto, en especial por los británicos Ustinov, Laughton y Olivier. En su autobiografía, Ustinov corrobora la historia señalando que fue el propio Woodfield quien propuso a Kubrick como sustituto para Mann al preguntarle a Douglas:

“¿Por qué no te traes al tipo que hizo la mejor película que hayas hecho nunca? Kubrick”²⁴⁶.

Pero no solo resulta fundamental la presencia de Anthony Mann de cara a comprender el significado final de la secuencia con la que se abre **Spartacus**. Un papel si cabe más importante –en lo que a la modificación del significado final de la misma se refiere– le corresponde a la Catholic Church’s Legion of Decency –en adelante, Legión de la Decencia-. A principio de la década de los sesenta, la Legión de la Decencia era uno de los organismos censores más importantes de los Estados Unidos –el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) hacía tiempo que había dado sus últimos coletazos pese a que la lista negra seguía todavía vigente-. Como todo organismo censor, la Legión de la Decencia elaboraba una serie de clasificaciones²⁴⁷ e informes que hacía llegar a los estudios y en los que –si lo consideraba pertinente– proponía una serie de cambios en los diálogos, argumentos o subtramas de aquellas historias que consideraba nocivas para la moral o la decencia de los norteamericanos. Si el estudio no acataba las propuestas de la Legión, ésta boicoteaba el estreno de la película perjudicando seriamente sus resultados en taquilla.

Como era previsible, no solo por su argumento sino por los nombres que había detrás de tan controvertida producción, **Spartacus** se convirtió en uno de los objetivos principales tanto de la Legión de la Decencia como de la American

²⁴⁵ En Baxter, J.: *Stanley Kubrick: Biografía*, T&B Editores, Madrid, 1999, p 130.

²⁴⁶ Ustinov, P.: *Dear Me: An Autobiography*, Heineman, Londres, 1977, p 159.

²⁴⁷ La Legión clasificaba los filmes según su contenido en A –aptos-, B –aptos, con reservas- y C –no aptos para la moral del espectador-. Además, dentro de los filmes A, existía una nueva subdivisión en función de si eran aptos para todos los públicos, para niños acompañados de adultos o únicamente para adultos.

Legion –asociación de veteranos de guerra que puso piquetes en las salas que proyectaban el filme para impedir a sus compatriotas que viesen una película escrita por un comunista- en 1960.

Tras el primer pase de prensa, Universal recibió una serie de propuestas de cambio efectuadas por la Legión de la Decencia. De acuerdo con el escritor Duncan Cooper²⁴⁸, la Legión centró sus críticas en el sentido global del filme, pidiendo a Universal que dejara claro desde el inicio del mismo que la caída de Roma no tuvo en absoluto que ver con el sangriento levantamiento de un grupo reducido de esclavos. Para contentar a la Legión, Universal introdujo una voz en off en la primera secuencia, a la vez que accedió a cortar una serie de escenas que fueron duramente criticadas por los censores²⁴⁹.

En dichas líneas de texto, que de acuerdo con Cooper fueron escritas por algún asalariado anónimo de Universal entre los meses de agosto y septiembre de 1960²⁵⁰ –no queda constancia de a quién fueron encargadas, pero de lo que no cabe ninguna duda es de que en ningún caso fueron redactadas ni por Trumbo, ya inmerso por aquel entonces en otros proyectos, ni por Howard Fast, autor de la novela en que se basaba el filme-, podemos encontrar numerosas contradicciones con elementos que, como iremos viendo a lo largo de este análisis, aparecerán de manera explícita en el guión de Trumbo:

“En el siglo anterior al nacimiento de la nueva fe conocida como cristianismo, que estaba destinada a derrocar la tiranía pagana de Roma y dar comienzo a una nueva sociedad, la República romana constituía el centro del mundo civilizado. ‘La más bella de todas’, recitó el poeta, ‘primera entre las ciudades y hogar de los dioses es la Roma dorada’. Pero aún durante el apogeo de su orgullo y poder, la República estaba mortalmente enferma con esa condición llamada ‘esclavitud’. La era de la dictadura merodeaba entre las sombras a la espera del acontecimiento que la sacara a la luz. Durante ese

²⁴⁸ En correspondencia privada con quien escribe estas líneas.

²⁴⁹ De acuerdo con el crítico del New York Post, Archer Winston, estos cortes incluían la escena homosexual entre Craso y Antonino, el baño de Varinia desnuda en el riachuelo antes de comunicarle a Espartaco que está embarazada, los borbotones de sangre manchando la cara de Craso tras rematar a Draba en la escuela de gladiadores de Capua y las amputaciones de miembros en las escenas de combate.

²⁵⁰ En correspondencia privada con Duncan Cooper.

*mismo siglo, en la provincia griega conquistada de Tracia, una esclava analfabeta contribuyó a la riqueza de su amo dando a luz a un hijo a quien llamó Espartaco. Un hijo orgulloso y rebelde que fue vendido al infierno en vida de las minas de Libia antes de su decimotercer cumpleaños. Ahí, bajo un sol implacable y la ley del látigo vivió hasta el comienzo de su vida adulta soñando con el fin de la esclavitud dos mil años antes de que se hiciera realidad*²⁵¹.

Lo primero que llama la atención del texto reelaborado por Universal es la atribución de la caída del Imperio romano –o lo que es más sintomático, del fin de la tiranía pagana de Roma- al cristianismo. Y más, si tenemos en cuenta que las connotaciones religiosas brillan por su ausencia en el guión redactado por Trumbo para **Spartacus**²⁵². La de la voz en off es la única alusión al cristianismo presente en toda la película, como no podía ser de otra manera en un filme que se desarrolla setenta años antes del nacimiento de Jesucristo. Además, el epíteto “*pagana*”, en el que hace especial énfasis el narrador, pone de manifiesto el absurdo del texto añadido por el estudio: tan paganos son los tiranos de Roma como los héroes-esclavos que se levantan contra ellos.

Spartacus comienza con un suave movimiento de grúa descendente que nos transporta del elevado puesto de guardia de un soldado romano en las minas de Libia al terroso y polvoriento suelo de las mismas, en lo que constituye una brillante metáfora visual de Anthony Mann. Así, por medio de un movimiento de cámara, se separan las dos Romas que enfrentará el guión de Trumbo a lo largo del filme: la que está arriba –la dirigente, respaldada por el ejército, situación acrecentada como consecuencia del incipiente régimen dictatorial de Craso- y la Roma representada por los esclavos y situada inefablemente en el lugar más bajo. De hecho, el fuego colocado estratégicamente por Mann en el lugar en que la cámara finaliza su descenso sugiere una bajada a los infiernos. Algo en absoluto descabellado si tenemos

²⁵¹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

²⁵² A diferencia de lo que sucede en la novela de Fast, en la que sí que podemos encontrar un paralelismo entre la figura mítica de Espartaco y la del mesías cristiano. Como tendremos ocasión de comprobar, Trumbo evitará en su guión este paralelismo, dejando claro que en todo momento que Espartaco es, ante todo, un hombre, privándole así de la aureola divina que sí le otorga Fast.

en cuenta la situación en la que viven los esclavos en las minas y que se nos termina de retratar en los siguientes planos generales de éstas.



29. La bajada a los infiernos a modo de una brillante metáfora visual obra de Anthony Mann.

La primera imagen que se nos muestra de Espartaco (Kirk Douglas) es, como indicaba Trumbo en su *Report on Spartacus*, escrito como reacción a su rechazo frente al primer montaje que Douglas y Kubrick le presentaron en 1960, la de un “*animal brutalizado*”²⁵³. El esclavo pica una piedra, demostrando una fuerza brutal que le hace capaz de trabajar en unas condiciones climáticas tan extremas como las que nos ofrece Anthony Mann. Tanto la caracterización –Douglas presenta ese aspecto de expresión ovina del que habla Howard Fast en la novela²⁵⁴– como la interpretación del actor principal son absolutamente funcionales. Mann logra una interpretación comedia de Douglas consiguiendo transmitir aquello que Trumbo buscaba desde las líneas de su guión: mostrar la evolución del personaje al hacerle pasar de un estadio cuasi primitivo –en el que Espartaco únicamente se preocupa por su supervivencia personal– a la madurez intelectual y militar de la que hará gala en la segunda mitad de la película.

Tras asistir al compañero abatido por el agotamiento, Espartaco se enfrenta por vez primera –en lo que va de filme, que no en su vida– a la fusta

²⁵³ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Caja 27, Carpeta 6, Dalton Trumbo Papers, 1905-1962, Winsconsin Historical Society Archive, según la traducción efectuada para el audiocomentario incluido en **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

²⁵⁴ Fast, H.: Op. Cit., p 95.

romana. Su gesto para con su colega esclavo revela que, pese a su naturaleza animal, la solidaridad y la camaradería son unos atributos inherentes a su persona.

En la reacción de Espartaco frente a los latigazos de los soldados romanos encontramos uno de los motivos fundamentales a la hora de explicar el despido de Anthony Mann y su sustitución por Stanley Kubrick. Toma tras toma, Douglas se empeñaba más y más en exagerar los rasgos animales de su personaje, algo que en nada gustaba al director de la secuencia que abre el filme. La disputa hacía de cada plano una guerra que alcanzó su cenit en el plano del mordisco. De acuerdo con John Baxter, en ese punto Mann paralizó el rodaje y, llevándose a un aparte a Douglas, le acusó de imbuir a su personaje de una intensa animalidad falsa:

“Si le ves como a un mongoloide idiota, un mono de Neandertal –dijo Mann-, ¿cómo esperas que el público se crea que los esclavos van a seguirte hasta la muerte? Actúa con una chispa de decencia, de humanidad”²⁵⁵.

Sea como fuere, la actuación de Douglas en esta secuencia es bastante más comedida que en determinadas partes del mismo, con lo que la impronta de Mann queda muy presente en el arranque de la película.

Además de por el mordisco en el talón, el enfrentamiento de Espartaco con los soldados romanos cumple otra función no menos importante. De acuerdo con lo establecido por Trumbo en el guión, Espartaco debía ser identificado por su nombre en la secuencia inicial del filme. Así, pese a que sea inverosímil que un soldado romano conozca a un esclavo por su nombre, resulta tremendamente efectivo el insulto dirigido a Espartaco por hacer las veces de presentación del que será el héroe absoluto de la historia que en este momento apenas arranca²⁵⁶.

²⁵⁵ Baxter, J.: Op. Cit., p 130.

²⁵⁶ Algo que en el montaje final no resulta del todo cierto a causa de la voz en off añadida por Universal como consecuencia de las críticas expresadas por la Legión de la Decencia tras los pases de prensa del verano de 1960. En el prólogo en off apostillado por el estudio se hace también alusión al esclavo tracio, de tal manera que el grito del soldado romano no acaba convirtiéndose en la presentación verbal del héroe, sino en un mecanismo reiterativo de retención del nombre del personaje principal de la trama.

La llegada de refuerzos, que libran al soldado romano de los dientes del esclavo, pone de manifiesto que no se trata de su primera sublevación. De ahí que el oficial de mayor rango decida que ha llegado la hora de condenarlo a muerte.

Por medio de un encadenado, que supone una elipsis temporal, pasamos a un plano general del desierto en el que se aprecia una comitiva avanzando en dirección a las minas. Los dos planos siguientes nos revelan que se trata de la comitiva de Lentulo Batiato (Peter Ustinov), el más célebre lanista de Capua. La presencia de Batiato en las minas de Libia supone un cambio importante de Trumbo con respecto a lo planteado por Fast en la novela. En ésta son los agentes de Batiato quienes eligen y compran al esclavo tracio²⁵⁷. Por una cuestión funcional –Trumbo no era partidario de añadir personajes que no resultaran útiles para la trama de la historia, lo que descarta de antemano la posibilidad de los emisarios del lanista-, pero también para hacer de Batiato el responsable directo de la elección de Espartaco, el guión coloca al refinado dueño de la escuela de gladiadores más famosa de Capua en un lugar tan hostil e impropio de él como son las minas de Libia. Sin embargo, la interpretación magistral de Ustinov, así como sus brillantes líneas de diálogo – en su mayoría escritas por él mismo con el consentimiento de Trumbo- hacen invisible la contradicción del guión, de tal manera que en ningún momento nos preguntamos qué hace un hombre como Batiato en un lugar como ese.

Las primeras muestras que el guión nos da de Batiato son las de un hombre de negocios acomodado e irónico. Se queja de la incomodidad de la travesía a lo largo del desierto a la vez que la evalúa en términos económicos, o lo que es lo mismo, en función del beneficio que a él le puede reportar. De ahí que aborde al capitán romano mostrándole su descontento ante la posibilidad de que su viaje haya podido resultar ruinoso por no haber nada interesante para él en un paraje tan desolador como el que contemplan sus ojos.

²⁵⁷ Fast, H.: Op. Cit., p 118.

El capitán se esfuerza en animar a Batiato, asegurando que tienen algunos esclavos que pueden llegar a interesarle. El contraplano que sigue a las palabras del capitán –propuesto por Trumbo en su *Report on Spartacus* tras comprobar que, en el primer montaje del filme, se omitían imágenes de los esclavos como subrayado a las palabras del lanista²⁵⁸- nos muestra un grupo moribundo de esclavos encadenados y sanguinolentos que en nada se parece a lo que pueda buscar Batiato. Indignado, el lanista pregunta:

“¿Éstos? ¡Vaya carroña! ¿Dónde están los buitres?”²⁵⁹.



30. La equiparación de los esclavos con ganado.

Manteniendo la compostura tras el sagaz comentario de Batiato, el capitán romano comienza ofreciéndole lo que él considera su mejor género. El guión de Trumbo evidencia en este punto que lo que contemplamos no es sino un mercado de seres humanos. Tanto el lanista como el militar conversan desde este momento en términos mercantiles. Así, el capitán pasa a ser el ganadero que ofrece sus mejores piezas a un posible comprador. Consecuentemente, Batiato trata a los seres humanos que contempla como piezas de ganado. De ahí que los motivos que arguya para desestimar la primera sugerencia del capitán romano sean el exceso de vello corporal de los galos y su mala dentadura. El plano de Batiato examinando los dientes del esclavo nos remite al de un comprador de caballos de carreras examinando la dentadura de un semental.

²⁵⁸ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op.Cit.

²⁵⁹ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La actitud que Trumbo atribuye al comprador de esclavos tiene su origen en el gran conocimiento que profesaba el guionista sobre la obra de Karl Marx. La identificación entre un esclavista y un comprador de ganado se puede encontrar en el primer libro de *El Capital*, en el que Marx apunta:

*“El esclavista compra a su obrero lo mismo que compra un caballo. Con el esclavo pierde un capital que debe reemplazar con un nuevo desembolso en el mercado de esclavos”*²⁶⁰.

Lo que busca el lanista en las minas es una inversión –un hombre que convertido en gladiador le reporte enormes beneficios económicos-, con lo que su valoración acerca de los dientes humanos no está carente de lógica –económica, claro está-:

*“Primero caen los dientes y después los huesos. No puedo consentir una boca así”*²⁶¹.

Trumbo hace, desde el guión, una segunda llamada de atención sobre la actitud de Batiato: pese a que no hay diferencia idiomática²⁶², el lanista jamás se dirige directamente al esclavo, sino que utiliza al capitán romano como intermediario.

Tras descartar la primera propuesta del capitán, éste se excusa asegurando que tiene muchos otros esclavos interesantes. Enfadado, Batiato se voltea y regaña al esclavo que porta su sombrilla por no cumplir satisfactoriamente su cometido. Tras indicarle dónde está el sol, añade, dirigiéndose ahora al capitán, un comentario irónico de índole económica, de tal manera que en ningún momento perdamos de vista su carácter empresarial:

²⁶⁰ Marx, K.: *El capital. Crítica de la economía política, Libro I, Tomo I*, Akal Editor, Madrid, 1976, p 354.

²⁶¹ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

²⁶² En su *Report on Spartacus*, Trumbo deja claro que no ha de aludirse en toda la película a la posibilidad de una diferencia idiomática en la República romana por suponer únicamente una complicación en la trama que el guión plantea. De esta manera, Trumbo señala que en todo momento se presupondrá que allí donde llegue Roma llegará el latín como lengua, con lo que todo individuo que viva bajo la soberanía romana hablará el idioma de la República.

“¡Y yo tengo que pagar a esta gente!”²⁶³.

Acto seguido, Batiato se interesa por el esclavo encadenado a una enorme piedra y que sirve de escarmiento a sus compañeros en lo alto de una de las colinas. Tras comprobar que sigue vivo y que su tono muscular es el óptimo, Batiato inquina por los dientes del esclavo –que no es otro que Espartaco-, utilizando al militar una vez más como intermediario.

En este caso, el esclavo no obedece la orden del capitán. Por el contrario, le dedica una mirada desafiante, lo mismo que al lanista. Una mirada acorde con las indicaciones del guión de Trumbo y que intentó suprimirse en pos de una línea de diálogo para el esclavo tracio. Algo que habría roto la coherencia de esta primera secuencia, en la que Espartaco no media palabra con nadie. La permanencia de la secuencia tal y como fue rodada por Mann se debe al *Report on Spartacus* de Trumbo, en el que el guionista señalaba:

*“Se ha sugerido la posibilidad de que Espartaco se dirija a Ustinov cuando está encadenado en la roca. Yo prefiero su silencio desafiante”*²⁶⁴.

A pesar de no haber comprobado el estado de su dentadura, Batiato queda impresionado por la historia que le relata el capitán sobre la rebeldía y el mordisco del esclavo al soldado romano, con lo que decide comprarlo, convencido de que su carácter y estado físico serán suficientes para hacer de él un buen gladiador.

La llegada de Espartaco a Capua

La visita de Batiato a las minas libias no resulta tan infructuosa como en un principio pudiera parecer. A su llegada en una cómoda litera a su escuela de gladiadores de Capua²⁶⁵ –después una travesía por el desierto y un trayecto en mar-, podemos contar dos decenas de esclavos.

²⁶³ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

²⁶⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

²⁶⁵ Desde este momento la dirección de la película corre a cargo de Stanley Kubrick.

Al entrar en uno de los salones de la escuela –una vez ha besado un altar situado a la derecha de plano en honor de uno de los múltiples dioses a los que habitualmente menta-, uno de los asesores del lanista estima en once mil sestericios los beneficios de la compra de los esclavos. Batiato vuelve a sacar su lado más mercantil, preguntándole a su interlocutor si los beneficios incluyen su comisión. La respuesta negativa de éste descontenta al lanista, poniéndose una vez más de relieve que el dinero es el motivo principal de felicidad del empresario de Capua.

A excepción de su asesor y él mismo, el resto de personas que hay en el salón de Batiato son mujeres. Este hecho, que en un principio pudiera parecer fortuito o inocente, no es en absoluto casual y pone de manifiesto la segunda característica del lanista que nos facilita el guión de Trumbo: su pasión lasciva por las esclavas. Una característica que, como pronto veremos, compartirá con el senador Graco, al que le une una gran amistad.

La presentación de Marcelo (Charles McGraw) vuelve a efectuarse, al igual que las de Espartaco y Batiato –que fue presentado por el capitán romano de las minas libias-, por medio de otro personaje. Es Batiato quien le nombra mientras se excusa por el pobre género que ha traído en esta ocasión. Marcelo, como buen empleado, elogia la labor de su jefe. Al igual que el asesor que acabamos de ver, Marcelo no es un esclavo de Batiato, ya que ganó su libertad por su brillante carrera como gladiador.

Las líneas de diálogo que siguen a continuación –tanto las de Marcelo como las de Batiato- tienen una enorme resonancia en el trabajo posterior de Trumbo. Las palabras a los nuevos esclavos guardan una enorme similitud con las que el propio Trumbo pronuncia en su pequeño papel al inicio de **Papillon** (Id., Franklin J. Schaffner, 1973) a los presos franceses en el que, a la postre, será su último filme como guionista. Esta resonancia se hace aún más palpable si tenemos en cuenta que, en sendas películas, dichas líneas de diálogo son invención exclusiva de Trumbo²⁶⁶.

²⁶⁶ Ni el personaje de Marcelo aparece en la novela de Fast ni el recibimiento de los presos franceses en la novela de Henri Charrière discurre en los términos en que lo plantea Trumbo en **Papillon**.



31. La huella de Trumbo en dos planteamientos absolutamente simétricos. Arriba, Batiato (Peter Ustinov) en **Spartacus**. Abajo, el propio Trumbo (en el centro, con bombín) en **Papillon**.

El añadido de Batiato a la presentación de Marcelo resulta muy interesante por sentar las bases de lo que será el día a día de los esclavos en su nueva vida como gladiadores:

“Obviamente, aquí no luchareis a muerte. Sólo será después de ser vendidos y ante damas y caballeros de lo más selecto, que sepan apreciar un buen combate a muerte. Un gladiador es como un semental: hay que mimarlo. Se os bañará, aceitará, afeitará y masajeará. También aprenderéis a usar la cabeza. Un cuerpo fuerte sin cerebro no vale nada, como la vida [...]. En ocasiones especiales, aquellos que me sirvan bien, disfrutarán de la compañía de una joven. La mitad de nuestros graduados viven cinco, diez, diez años.

Algunos alcanzan incluso la libertad y llegan a ser entrenadores...Marcelo. Enhorabuena. Y que a la mayoría os sonría la fortuna"²⁶⁷.

Por su importancia, conviene enumerar una serie de elementos fundamentales que encontramos en el discurso de Batiato:

1) La identificación entre gladiadores y sementales, que reincide en lo que ya fuera comentado en la secuencia inicial del filme. Para Batiato, como para el resto de romanos, los esclavos son animales. No hay que perder de vista el brillante uso del montaje en este punto. La identificación entre gladiador y semental la oímos sobre el rostro de Espartaco, al que ya hemos visto ser tratado como tal por Batiato en las minas de Libia.

2) Al ser animales valiosos, los esclavos habrán de ser tratados como tal. De ahí que, al igual que pueda suceder con un pura sangre, recibirán todo tipo de cuidados físicos que puedan llegar a contribuir a una mejora en su rendimiento.

3) La alusión a la necesidad de que un gladiador use el cerebro supone una fuerte contradicción con lo expresado arriba y que busca poner de manifiesto la hipocresía de la clase dominante romana. Pese a lo que pueda parecer, y a pesar de que sus palabras traten de hacer ver lo contrario, los romanos son plenamente conscientes de que los esclavos no forman parte de un estado evolutivo inferior que los ancle al mundo animal. Saben que son sus iguales. Seres capaces de pensar, de razonar lo mismo que ellos. Sin embargo, es en la desigualdad –por ejemplo, en su incapacidad para leer, algo que Espartaco pondrá de manifiesto en un punto del filme- de trato y de oportunidades en donde los romanos reafirmarán su superioridad a la vez que relegarán a los esclavos a un trato animal.

4) Tampoco ha de pasarse por alto la alusión sexual, que vuelve a remitirnos a la segunda de las características que el guión de Trumbo nos ha dado de Batiato. Su fijación por las esclavas, que

²⁶⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

compartirá con los mejores gladiadores únicamente a fin de aumentar su rendimiento y, por consiguiente, incrementar su coste, le convertirá en un proxeneta.

5) Por último, la mención de una posible libertad futura como motor de una esperanza que incite a los gladiadores a dar lo mejor de sí mismos. De esta manera, las recompensas mundanas –comida, higiene, masajes, sexo...- se compaginan con una mucho más elevada y ansiada por cualquier esclavo: la libertad.

El añadido final de Batiato, tras el silbido de Marcelo que pone fin a su discurso, vuelve a centrar la atención en el personaje principal de la trama. De esta manera, pese a que aún no ha mediado palabra, a estas alturas del filme, Trumbo nos ha facilitado numerosos datos acerca de Espartaco, así como las impresiones que el esclavo tracio genera en algunos de los personajes que le rodean. En el caso de Batiato, su advertencia a Marcelo para que vigile de cerca a un esclavo que, a priori, puede resultar complicado, no oculta las altas expectativas que él lanista ha depositado en él.

En el contraplano, Espartaco observa la conversación entre Batiato y el entrenador de los gladiadores con gesto animal. Un gesto que tendrá su continuación en la breve secuencia que sigue a la de la entrada de los esclavos en el que será su nuevo hogar. En ella, los futuros gladiadores –ya aseados, como les prometiera Batiato- son marcados a fuego con un hierro candente en la pierna, como si de ganado se tratase. Oiremos por primera vez la voz de Espartaco. Una voz animal, pues el esclavo sigue sin mediar palabra: lo primero que le oímos es un grito desgarrador.

Siguiendo la serie de vistas introductorias al mundo de Capua en que habitarán los gladiadores, nos encontramos con otra de las secuencias más significativas del inicio del filme por lo que a su repercusión futura se refiere. Se trata del discurso de Marcelo a sus alumnos en la arena de la escuela de gladiadores. Observando la planificación y el tono de la misma con detenimiento, salta a la vista la enorme influencia que tendrá esta secuencia, escrita por Trumbo, en la filmografía posterior del director Stanley Kubrick. En

las palabras de Marcelo a sus esclavos-alumnos se halla el germen del discurso del sargento Hartman a sus reclutas-esclavos en **Full Metal Jacket** (**La chaqueta metálica**, Stanley Kubrick, 1987). Las de Marcelo no son sino las palabras de un sargento de instrucción militar contemporáneo. Una de tantas, esta secuencia supone una reflexión de Trumbo sobre la América actual y, en concreto, sobre su ejército –materia que tuvo tiempo de conocer de cerca durante su periplo como periodista de guerra durante la Segunda Guerra Mundial-. Y es que, al igual que sucede en **Full Metal Jacket** con el recluta “Patoso”, en las palabras de Marcelo en **Spartacus** encontramos la semilla del odio que Espartaco acabará profesándole y que le llevará a asesinarle tan pronto como comience la revuelta.



32. La influencia del discurso de Marcelo (Charles McGraw) en la obra posterior de Stanley Kubrick. Arriba, **Spartacus**. Abajo, **Full Metal Jacket**.

La única crítica formulada por Trumbo en su *Report on Spartacus* en lo que concierne a esta secuencia se centra en su disconformidad de elegir a

Espartaco como protagonista absoluto de la misma²⁶⁸. Para el guionista, hubiera resultado más interesante que Marcelo ajusticiara a otro esclavo, instándole a combatir contra él, de tal manera que el espectador pudiese observar las reacciones de frustración de Espartaco frente a tal injusticia. El cambio parece obra de Kubrick –y también de Douglas, que va a aprovechar cualquier oportunidad para dotar a su personaje de un mayor protagonismo- y obedece a la lógica que venimos comentando y que estará presente en **Full Metal Jacket** –donde sucede lo mismo: los reclutas “Patoso” y “Bufón”, protagonistas de la primera y la segunda parte del filme respectivamente, son el foco de la ira del sargento Hartman en su discurso introductorio-.

El cambio del guión tiene, en cualquier caso, una consecuencia positiva. El comportamiento de Espartaco nos permite, por vez primera, comprobar que en él hay algo más que un brutal animal indómito. Su capacidad para contenerse en una situación crítica demuestra, como indica el propio Marcelo, inteligencia además de una gran sensatez. Enfrentarse a Marcelo en un combate como el planteado por el instructor de los gladiadores, habría supuesto un suicidio para el esclavo tracio, incluso aunque hubiera llegado a matarle.

La inteligencia demostrada por Espartaco no será pasada por alto ni por Marcelo –que asegura que, en adelante, estará vigilándole- ni por sus compañeros, como demuestra la secuencia del baño que sigue a la de la arena. Una secuencia de corte menor, que vuelve a hacer las veces de presentación de los que serán los personajes principales del filme, y en la que destaca, por encima de todo, la maestría de Kubrick en el tratamiento y rodaje de la misma²⁶⁹.

Mientras Espartaco se asea, el esclavo que está a su derecha le felicita bajo la atenta mirada de Draba (Woody Strode), el esclavo etíope que observa la secuencia desde el fondo:

²⁶⁸ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

²⁶⁹ Una maestría señalada por Trumbo, poco dado a halagos –y más en lo que a Kubrick se refiere-, en su *Report on Spartacus*.

“Hiciste lo que debías. De vez en cuando, Marcelo mata a algún esclavo para que sirva de ejemplo. Creo que te ha elegido a ti. Ten cuidado”²⁷⁰.

Tras las palabras de advertencia, la ira y el resentimiento de los esclavos más veteranos sale a la superficie. Uno de ellos declara estar deseando enfrentarse a él antes de que el propio Marcelo les mande callar desde arriba. Una metáfora visual que no hemos de pasar por alto y que se volverá a repetir en la secuencia siguiente, la de la primera noche de Espartaco y Varinia juntos. Al igual que sucediera al inicio del filme, en el que Anthony Mann puntualizaba con el movimiento de grúa en las minas el paso de una posición elevada –en la que se encontraba el ejército como símbolo del poder dominante de Roma- a una inferior –los infiernos, que moraban los esclavos-, Kubrick separa el espacio del amo –Batiato y, en este caso, Marcelo- del de los esclavos de una manera muy similar. La oscuridad de los baños y la mirada de los esclavos hacia la luz que entra por arriba ponen de manifiesto la misma dicotomía cielo-infierno que planteaba Mann. La única diferencia entre la primera secuencia y la presente únicamente estriba en que los esclavos han cambiado un infierno por otro.

En cualquier caso, y a pesar de su crítica positiva a la labor de Kubrick en la secuencia, Trumbo señala un pequeño detalle de la misma que no termina de agradarle. Al tratarse de un aspecto más achacable a la concepción que Douglas tenía sobre el filme que a la de Kubrick, el tono de la crítica es mucho más suave. Lo que al guionista no le termina de convencer son las connotaciones ideadas por Douglas a partir de los acentos y pronunciaciones de los actores que participan en la película²⁷¹. Sin duda, resulta interesante que los principales personajes romanos estén interpretados por actores ingleses –a excepción de Julio César, al que da vida el norteamericano John Gavin- mientras que los papeles de esclavos recaigan en estadounidenses –una vez más, encontramos una excepción en Varinia, interpretada por Jean Simmons,

²⁷⁰ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

²⁷¹ En su autobiografía, Douglas se refiere al esquema idiomático de **Spartacus** como una de sus mayores aportaciones al filme: “Yo había elaborado un esquema idiomático para la película, tal como había hecho con **The Vikings**: los romanos serían interpretados por actores ingleses, los esclavos por norteamericanos”. Douglas, K.: Op. Cit., p 381.

de origen británico-. Sin embargo, la exageración de esta polaridad es lo que enfada a Trumbo. En la secuencia del baño, el guionista señala que el arrastre de la letra “r” en la pronunciación del personaje de Draba le atribuye una connotación de esclavo sureño que no termina de funcionar. Si lo que pretende el guión es hacer a todos los esclavos iguales, que todos sean uno, no parece inteligente establecer una diferencia racial que genere un subgrupo innecesario.

Sea como fuere, el arrastre de la “r” de Draba no resta un ápice de interés al diálogo entre el etíope y Espartaco. El talante amistoso del tracio se topa con el pragmatismo de alguien cuya mayor experiencia –Draba no es nuevo en la escuela de gladiadores- le dota de una perspectiva vital más amplia. Resignado a su suerte, el etíope es plenamente consciente de lo innecesario de cuestiones como la socialización en un lugar como ese. Las palabras de Draba –*“Los gladiadores no hacen amigos. Si alguna vez luchamos el uno contra el otro, tendré que matarte”*²⁷²- llevan a Espartaco a chocarse con una realidad que aún no alcanza a comprender: la de un infierno en vida en el que seres humanos iguales entre sí son entrenados y requeridos para matarse para disfrute de los que los miran desde arriba, las clases superiores, los romanos.

La primera noche de Espartaco y Varinia juntos

Como ya se ha mencionado a lo largo de éste estudio, y tal y como se irá viendo en lo que resta del mismo –en especial en el análisis de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971)**-, la actitud sexual de los personajes en los guiones de Trumbo resulta fundamental de cara a comprender sus actos y, lo que es más importante, para determinar su mayor o menor estatura moral. La importancia que Trumbo concedía a la sexualidad no solo queda patente en sus guiones cinematográficos sino que también está presente en sus novelas y cartas personales. Por eso, la escena de la primera noche que comparten Varinia (Jean Simmons) y Espartaco en la celda de éste

²⁷² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

resulta ser una de las más significativas de todo el filme en tanto en cuanto va a aportar más datos sobre sus dos personajes principales que ninguna otra.

En su *Report on Spartacus*, Trumbo dedica un espacio considerable a esta secuencia, lo que subraya la importancia que el guionista le otorga. El informe de Trumbo pone de manifiesto su enfado ante la posibilidad de que, en el reparto de las prostitutas, alguna de ellas tomase una actitud o pronunciase alguna palabra que dejara entrever que prostituirse suponía un placer para ellas. A la luz de lo escrito por Trumbo²⁷³, alguien debió sugerir en algún momento dicha posibilidad. Si bien no queda constancia explícita de quién fue, todo apunta a que la propuesta surgiese de Kubrick²⁷⁴, pues parece poco probable que Douglas o el productor Edward Lewis sugiriesen esta posibilidad dados los problemas con la Legión de la Decencia que podía acarrear un planteamiento así.

El virulento ataque de Trumbo a la propuesta anterior sirve a la perfección para comprender la secuencia que estamos a punto de analizar:

“Se ha sugerido que algunas de las chicas podrían desear prostituirse por placer. Esto sería desastroso. Presupone que las mujeres contemplan el sexo con el mismo tipo de anticipación y excitación visual que los hombres. Pero esto no es cierto. El deseo sexual de un hombre se puede desencadenar casi instantáneamente. Hay que hacer surgir el deseo sexual de una mujer normal. El delicado mecanismo físico y emocional del impulso y la reacción sexual de una mujer indica que ni siquiera las esclavas se dejarían arrastrar por los adoquines con alegría o deseo. En la literatura autobiográfica referente a la esclavitud no consta que las esclavas contemplaran su seducción involuntaria con algo que no fuera odio y desprecio. Podía haber romances, claro, pero las mujeres recién vendidas como esclavas provenientes de las tribus africanas más primitivas donde no existían los derechos de las mujeres, rechazaban y

²⁷³ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

²⁷⁴ Algo nada descabellado teniendo en cuenta la concepción del sexo, y en concreto del sexo femenino, presente en la filmografía de Kubrick. La fantasía de Alice Harford (Nicole Kidman) de ser violada por muchos hombres en **Eyes Wide Shut** (Id., Stanley Kubrick, 1999), el evidente disfrute de las decenas de prostitutas en la orgía de la mansión de Long Island o la seducción de la también prostituta Domino (Vinessa Shaw) al doctor Harford (Tom Cruise) en su pequeño apartamento son tres buenos ejemplos de ello.

*odiaban sobremanera que se usaran sus cuerpos. Es una violación tan profunda del cuerpo, la personalidad y la función, que ninguna mujer, a no ser que fuera una perversa, una ninfómana o estuviera loca, podría tolerarla. Una burla así, en estas circunstancias, por parte de cualquier mujer, ofenderá a todas nuestras espectadoras. Su falsedad ofenderá a la mayoría de los hombres*²⁷⁵.

Con sus palabras, Trumbo explica, en cierta medida, la actitud que, tanto Varinia como Espartaco, adoptan en la celda de éste tras haber sido elegida la esclava como compañera del gladiador tracio.

El reparto de las prostitutas es resuelto por Kubrick de manera brillante. Todos los personajes que intervienen en él dan la sensación de actuar mecánicamente, de enfrentarse con algo que les resulta extremadamente cotidiano. Batiato parece estar inmerso en otros asuntos mientras Marcelo reparte a las mujeres –cabizbajas, una vez más tratadas como ganado resignado a su suerte- a su antojo.

Tan solo Varinia logra sacar a Batiato de su aburrimiento. Cuando la esclava se acerca a la mesa para escuchar el nombre del gladiador con quien le tocará compartir lecho esa noche, la cámara de Kubrick se acerca al personaje, reencuadrando el plano, que pasa a quedar centrado en los tres elementos principales del mismo: Marcelo, Batiato y, por supuesto, Varinia.



33. La prostitución de las esclavas a modo de elección de ganado y el travelling de acercamiento destinado a reforzar la importancia del personaje de Varinia (Jean Simmons).

²⁷⁵ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

Tal y como está montada la secuencia, puede resultar difícil comprender el motivo que mueve a Batiato a cambiar la elección de Marcelo para Varinia. La sustitución de Dionisio (Nicholas Dennis) por Espartaco tiene su explicación en una secuencia escrita por Trumbo que finalmente no fue rodada. En dicha secuencia, Batiato trata de violar a Varinia a su llegada a Capua –con lo que su ubicación en el guión era inmediatamente después del discurso del lanista a los esclavos recién llegados de Libia-. En uno de sus tratamientos del guión, Trumbo describía la secuencia eliminada en los siguientes términos:

“Batiato pregunta al supervisor cómo le ha ido a Varinia. El supervisor dice que es una consentida: una esclava debe trabajar a golpe de látigo, no con los lujos de Varinia. Batiato le pide que haya paz y que conduzca a Varinia a su despacho. Varinia entra. Batiato, que la ha comprado para acostarse con ella y que ha sido incapaz de consumar la unión por culpa de su ferocidad, pasa de los halagos a las amenazas y al final, rozando la locura, intenta tocarla y ella le golpea. ‘Esto es la muerte’, le dice. Al final, le habla de Espartaco, la bestia espantosa que acaba de comprar. Espartaco le haría desear no haber nacido si se acostase con él. ‘¿Qué escoges, pues? ¿La cama de Batiato, el amo, o la celda de Espartaco, el esclavo?’. Varinia dice fríamente: ‘El esclavo’. ‘Muy bien’, grita Batiato, ‘Así será’. Y abandona la sala violentamente, gritando órdenes para su condena”²⁷⁶.

La secuencia eliminada explica el por qué de la elección de Espartaco. Varinia no es un premio para él sino que, al revés, él es un castigo para Varinia. La ferocidad por la que el esclavo tracio fue condenado a muerte en las minas de Libia hace pensar al lanista que dicho rasgo será extensible a su comportamiento sexual. De ahí que Batiato y Marcelo acaben asomándose a la celda de Espartaco. Acostumbrados al voyeurismo como parecen estar, y aburridos por el reparto de las prostitutas tal y como demuestran en ésta secuencia, la contemplación de la violación de Varinia no tendría aliciente alguno de no ser por su connotación de castigo violento. La morbosidad de asistir a cómo Espartaco hace que Varinia desee “*no haber nacido*” –como

²⁷⁶ Cita tomada del audiocomentario de Dalton Trumbo leído por el actor Michael McConnohie e incluido en **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

indica Trumbo en el tratamiento de la escena eliminada- se convierte en su única motivación para observar una escena que, como pronto veremos, nada tendrá que ver con lo que ellos esperan.

La entrada de Varinia en la celda viene acompañada por la aparición musical del *leit motiv* romántico compuesto por Alex North para el filme. Al verla entrar, Espartaco se levanta de su catre y, asombrado, la contempla silencioso. Ni esperaba que le fuera asignada una mujer ni que dicha improbable acompañante fuese alguien de la belleza de la esclava de Britania. Lentamente, Espartaco se acerca a Varinia, que le mira entre resignada y asustada por tener que enfrentarse a un esclavo nuevo al que desconoce completamente. Con una enorme suavidad y delicadeza, Espartaco acerca su mano derecha a la cara de Varinia. Dulcemente, le acaricia la mejilla, para sorpresa de la esclava. En su informe sobre el filme, Trumbo destacaba la magistral actuación tanto de Douglas como de Jean Simmons en esta secuencia. En el rostro de la esclava vemos cómo el miedo desaparece sustituyéndose por un gesto de sorpresa y expectación. Sus ojos no paran de moverse inquietos de un lado a otro mientras las manos de Espartaco recorren su cuello. Una vez han finalizado las caricias, la esclava comprende que se aproxima el acto sexual. Sabe que de nada le sirve resistirse, con lo que mansamente baja la vista y se dispone a dirigirse al catre situado en el otro extremo de la celda. Sin embargo, Espartaco se apresura a detenerla suavemente sujetando su hombro derecho en un gesto que vuelve a sorprender visiblemente a Varinia. La sorpresa da paso a una casi imperceptible mueca de ternura mientras el esclavo que le ha sido asignado la rodea acariciando con suavidad su pelo. Aún así, la esclava es incapaz de levantar la vista. Sus ojos no establecerán contacto con los de Espartaco hasta que el esclavo tracio la desarme completamente con sus primeras palabras, que ella entiende como una auténtica declaración de intenciones así como un subrayado de que su ternura es verdadera.

Tras dejar caer suavemente el grueso tirante del vestido de Varinia – quedando su hombro desnudo al descubierto-, Espartaco murmura que jamás ha estado con una mujer. Enormemente sorprendida, Varinia se vuelve y, por

primera vez, mira al esclavo fijamente a los ojos. Por un momento, baja la vista y, tras un segundo de meditación, avanza lentamente y, sin esperar a llegar al catre, se vuelve dejando caer el vestido al suelo.

No ha de verse el gesto de Varinia como el de una provocación sexual. Se trata de un gesto de entrega, fruto del comportamiento previo de Espartaco. Podría parecer desmesurado hablar de amor en este caso²⁷⁷, pues la esclava apenas conoce a su compañero de celda desde hace unos minutos. Sin embargo en el imaginario de Trumbo encontramos situaciones idénticas en los personajes femeninos de sus novelas y guiones. Sirva de ejemplo el personaje de la enfermera de **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971). El desnudo de Varinia en la celda de Espartaco es equivalente a la masturbación de Joe en la única película de Trumbo como director. Supone la entrega inmediata –como veremos en el análisis detallado de **Johnny Got His Gun**, la enfermera interpretada por Diane Varsi se enamora y entrega a Joe nada más conocerle, una vez ha comprobado las virtudes que hacen de él el hombre de sus sueños, lo mismo que Varinia con Espartaco- de una mujer a un hombre que ha demostrado una ternura a la que no está acostumbrada.

El enamoramiento de Varinia vendrá reforzado por la actitud que toma Espartaco ante su cuerpo desnudo. Lejos de hacer lo que se espera de él –de su yo más animal-, Espartaco no viola a Varinia –una violación que ni siquiera sería tal, ya que en este momento queda absolutamente claro que la esclava se está entregando al tracio-. Es esa actitud, sumada a la respuesta de Espartaco ante la provocación de Marcelo y Batiato, la que termina por convertir la entrega de Varinia en amor. En su *Report on Spartacus*, el propio Trumbo explica los sentimientos de la esclava con las siguientes palabras:

“El aspecto más sorprendente de esta secuencia, y que yo sepa nunca se había hecho antes en el cine, es que Espartaco, un hombre maduro, masculino y que goza de salud, no se ha acostado nunca con una mujer. Y

²⁷⁷ Nótese sin embargo que, tras este encuentro, Varinia no volverá a estar a solas con Espartaco y apenas intercambiarán palabra alguna hasta que vuelvan a encontrarse en el bosque, cuando ambos sean libres. Entonces, la esclava confesará a Espartaco su amor. Un amor que solo pudo nacer en este preciso instante, el único que ambos comparten a solas en Capua.

aunque el deseo voraz que siente por Varinia le obsesiona, no se exhibe delante de los espectadores ni la viola. ¿Cuántos deseos infernales habrá sentido, cuánto habrá deseado una mujer, anhelado su cuerpo, soñado con violarla y poseerla? Ese demonio le ha poseído desde la pubertad. Un hombre privado de una mujer durante un año sería una fiera voraz, pero un hombre privado durante toda su vida estaría casi loco de deseo. Y a pesar de ese apetito trágico y mucho más intenso que el que experimentan otros hombres, Espartaco se comporta como un hombre en vez de como un animal. Es el aspecto fundamental de toda la escena. Pero, ¿basta con ese comportamiento para que una mujer se enamore de él? ¿Falta algo en la escena? Yo creo que no. Y añado que a Varinia le basta con esta compostura. Tal vez no para enamorarse de él inmediatamente, no estoy seguro de que pudiera o quisiera, pero está claro que es una razón de peso para despertar el interés de ella hasta el punto de que más adelante pudiera surgir el amor razonablemente. Hay cuatro razones:

Primera, sabe cómo se han comportado con ella otros gladiadores: la han violado. De ahí que tienda a sentirse agradecida al hombre que no la viola.

Segundo, ella conoce el poder del impulso sexual de los hombres. Sabe que los otros que la han violado no han sufrido la abstinencia sexual que ha sufrido Espartaco. Por eso, su mayor ‘necesidad’ de violarla en contraposición a su contención despertaría en ella un interés y una gratitud mucho mayores e incluso más admiración que la que esa contención pudiera despertar en un hombre con menores deseos sexuales.

Tercero, si es una mujer normal, si es un ser humano decente y tiene compasión, si es al menos tan sensible como la espectadora media, es consciente de lo terrible que es lo que le ha pasado a Espartaco por culpa de esa privación, y su corazón sentirá gran compasión por él. Y cuando se siente compasión por la víctima del ansia sexual y gratitud por no haber satisfecho esa ansia a expensas de alguien, surge algo muy cercano al amor.

Cuarto: además de la gratitud y la compasión cercanas al amor hay otra emoción que una mujer como Varinia sentiría: compasión por su vergüenza. Compasión por la agonía que implica la confesión que le sonsacó. Compasión hacia cualquier ser humano que se ve forzado a revelar un secreto que nunca

debería haber existido, pero que en caso de existir no tendría por qué haberse revelado²⁷⁸. Creo que esto llegará al corazón de todas las espectadoras²⁷⁹.

La entrega de Varinia, que se desnuda para Espartaco –con la vista fija en los ojos de él, a diferencia de la mirada baja que la acompañaba durante la primera mitad de la secuencia-, coincide con las risas provenientes de la reja situada en el techo de la celda del esclavo tracio. Batiato y Marcelo disfrutan de la escena desde su privilegiada ubicación, en lo que vuelve a suponer una brillante metáfora visual de la jerarquía social imperante en Roma. Las clases altas observan desde su elevada posición las miserias a las que han abocado a las clases inferiores, en este caso a los esclavos. En el sufrimiento de sus sometidos encontrarán su mayor goce, como demuestra el ritual de humillación que dedican a Espartaco tras conocer el secreto de su virginidad.



34. La entrega inmediata de Varinia (Jean Simmons) a Espartaco (Kirk Douglas) seguida del ritual de humillación al que son sometidos ambos esclavos por parte de Batiato (Peter Ustinov) y Marcelo (Charles McGraw).

Incapaz de no responder –por la humillación que, en efecto, ha hecho mella en él en un momento en que habían aflorado tantos sentimientos desconocidos para el esclavo-, Espartaco se encarama a la reja mientras grita que no es un animal²⁸⁰. El pie de Marcelo, que pisa insistentemente la mano de Espartaco, le obliga a bajar. Ofuscado, el esclavo tracio vuelve a gritar después de su caída, que no es un animal.

²⁷⁸ Resulta imposible separar esta frase –el subrayado es mío- de la situación personal que Trumbo vivía en el momento en que la escribió, con la lista negra instigada por el HUAC aún vigente.

²⁷⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Op. Cit.

²⁸⁰ Cabe destacar que esta parte de la secuencia no figuraba en el montaje que originalmente se estrenó en el Reino Unido por problemas con la censura.

El contraplano de Varinia revela que en sus ojos hay algo más que compasión. La respuesta de Espartaco ha vuelto a provocar una reacción amorosa en ella, que lenta y sensualmente se sienta en el catre del esclavo dispuesta a que su entrega sea completa. La exhibición de su cuerpo desnudo ha dado paso a la voluntad de una entrega aún mayor. Una vez ha tomado asiento en el catre, y tras oír de la voz de su compañero de celda una vez más que no es un animal, Varinia habla por primera vez en lo que va de secuencia añadiendo que ella tampoco lo es. La muestra visual de que no lo es la encontramos precisamente en la entrega consciente de su cuerpo a Espartaco, al sentarse completamente desnuda en el lugar por ella elegido para la relación sexual. Así es como Varinia demuestra que no es un animal, entregándose voluntariamente al único hombre que ha conocido –al menos desde que fue esclavizada- que presenta unos valores morales elevados.

Dichos valores hacen de Espartaco alguien incapaz de poseerla en un lugar como ese, marcado por la depravación personificada por Batiato y Marcelo. De ahí que, pese a comprender que Varinia se ha entregado a él por completo, se agache y le tienda gentilmente su vestido para que se cubra. Ella lo recoge, sorprendida por enésima vez frente a la actitud del esclavo. Una vez lo tiene, mira hacia abajo algo avergonzada antes de cubrirse.

Consciente de que le queda poco tiempo junto a ella –al no haber satisfecho los deseos de violación de Batiato, parece obvio que el lanista le prive de la esclava de un momento a otro-, Espartaco le pregunta a Varinia por su nombre. Con una ligera sonrisa, como recogiendo el cumplido de que alguien se interese por ella de una manera no carnal, la esclava responde segundos antes de que se abra la puerta de la celda y entren Batiato y Marcelo.

Las palabras de Batiato sobre el rostro de Varinia –así como la reacción de ésta, que pasa del amor de Espartaco a la sumisión cubierta de odio que siente por el lanista- ponen de manifiesto a la perfección la diferencia moral que Trumbo establece entre Espartaco y Batiato. Las líneas de diálogo redactadas para el dueño de la escuela de gladiadores subrayan su distorsionada concepción de lo que es un hombre. Una concepción centrada en la virilidad

sexual que Trumbo ha demostrado no compartir en absoluto. De ahí que la aseveración de Batiato sirva al guionista para hacer hincapié en la amoralidad del personaje interpretado por Ustinov:

“Espartaco, puede que no seas un animal, pero éste pobre espectáculo me da muy pocas esperanzas de que algún día te conviertas en un hombre”²⁸¹.

La parada de Varinia en el umbral de la celda con la vista fija en los ojos de Espartaco desacredita las palabras de Ustinov, poniendo una vez más de relieve la diferencia entre la concepción de la moralidad humana presente en las altas clases romanas y aquella de la que hacen gala los esclavos, personificados tanto por ella como por el esclavo tracio del que acaba de enamorarse.

La formación de Espartaco como gladiador

Al igual que sucediera con el discurso de corte militar de Marcelo, las escenas que Kubrick rueda a modo de “vistas de la realidad” del día a día en la escuela de gladiadores tendrán su eco veintisiete años después en la antibélica **Full Metal Jacket (La chaqueta metálica)**, Stanley Kubrick, 1987). De esta manera, todo lo correspondiente a la formación eminentemente física de los esclavos en **Spartacus** será obra de Kubrick. Veremos su inconfundible impronta en numerosos planos, como en los de Espartaco saltando el rodillo con palos mientras esquiva alternativamente los maderos estratégicamente colocados con el fin de hacerle perder el equilibrio.

²⁸¹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.



35. El proceso de transformación del ser humano en una máquina de matar. Arriba, el día a día de los gladiadores en la escuela de Capua en **Spartacus**. Abajo, la formación militar del ejército de los Estados Unidos en **Full Metal Jacket**.

Como ya se ha indicado, las resonancias de esta instrucción en **Full Metal Jacket** son enormes. Incluso, pese a que el instructor Marcelo tiene aquí menos presencia que el sargento Hartman en el filme de 1987, la manera de señalar su fijación con un hombre concreto –Espartaco en ésta, el recluta “Patoso” en aquella- será la misma en ambos casos. Espartaco jamás se verá libre de provocaciones –algo que deja claro uno de los planos de la instrucción, en el que Marcelo vuelve a arrojarle una espada para que se enfrente a él- y humillaciones –de esa manera está rodada la secuencia en que el instructor pinta con un palo sobre el cuerpo del personaje interpretado por Douglas-.

Es precisamente con una humillación como finaliza la secuencia de las vistas del día a día en la formación de los gladiadores. Con el cuerpo pintado, a modo de maniquí para sus compañeros, Espartaco repara en Varinia, que hace sus labores en la cocina sin quitar ojo de lo que sucede en la arena. Cuando sus miradas se encuentran –algo que ya ha sucedido poco antes, en otro momento de la formación en que, mientras Espartaco descansa y Varinia cocina, ésta le sonríe abiertamente por primera vez en la película-, la esclava ladea la cabeza con ternura. El contraste que logra Kubrick entre el flirteo amoroso y la clase de anatomía que imparte Marcelo es brillante. Dicho contraste posibilita una conclusión obvia de lo que vemos: en este momento, a

Espartaco le interesa únicamente Varinia. Así, una lección que puede llegar a salvarle la vida en la arena pasa a un segundo plano ante la posibilidad de contemplar a la primera mujer que le inspira ternura y amor.

Al percatarse de la falta de atención de su alumno, Marcelo descubre el intercambio de miradas entre los dos enamorados. Dada la personalidad del instructor –que ya conocemos gracias al guión de Trumbo-, no resulta sorprendente que Marcelo aproveche la ocasión para, una vez más, humillar al esclavo tracio delante de sus compañeros:

*“Espartaco, ¿por qué miras a esa joven? [...] Como lo único que sabes hacer es mirar a las muchachas, adelante esclavo, mira”*²⁸²

Después de sus últimas palabras, el instructor voltea la cabeza de Espartaco con una enorme brocha empapada con pintura roja. En el contraplano, la cara de Varinia refleja el cambio de su gesto. De una mirada de amor ha pasado a una de odio, dirigida a Marcelo y seguida de un gesto que ya comienza a resultarnos familiar: la sumisión que lleva a la esclava a agachar la vista, resignándose así a su trágica realidad.

La asunción por parte de Espartaco de su penosa existencia es uno de los elementos centrales de la secuencia que sigue a la de la instrucción de los esclavos. El tracio contempla desde su celda el movimiento de esclavas que tiene lugar en el piso superior. Agacha la mirada comprendiendo lo que va a suceder. Por lo que hemos visto durante la formación, parece poco probable que a Espartaco se le conceda el privilegio de pasar la noche con Varinia. Sin embargo, la puerta de su celda se abre. En la banda sonora aparecen los violines del *leit motiv* amoroso y Kubrick pasa a un plano medio de Espartaco entre sorprendido y feliz²⁸³. En el mismo umbral de la puerta, Varinia es detenida por Marcelo, quien, con una gran sonrisa, le dice al gladiador-alguacil que ha abierto la puerta de la celda del esclavo tracio que esa noche Varinia es para “el español”.

²⁸² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

²⁸³ En su informe sobre el filme, Trumbo sugería la utilización aquí de un primer plano de Douglas que reflejara la esperanza y la felicidad que suponía la presencia de su amada en su celda. Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

En su *Report on Spartacus*, Trumbo proponía una línea de diálogo alternativa para el instructor, así como un final mucho más drástico para la secuencia. A fin de enfatizar la crueldad de Marcelo y, por extensión, la opresión del sistema del que Espartaco es víctima, Trumbo proponía que el profesor de los gladiadores mencionase que Varinia iba a ser llevada esa noche a una celda –la del español- situada en el otro extremo del edificio, lejos de Espartaco y de cualquier posibilidad de rescate por parte de éste. Una vez se quedase solo en la celda, Trumbo indicaba que debían aparecer chillidos y gritos entrecortados de mujer provenientes de la celda contigua a la del esclavo tracio. La sugerencia de una violación no debería ser en ningún momento explícita, pero las imágenes de Espartaco dejarían claro que los gritos le hacían comprender lo que le iba a ocurrir a su amada en el otro extremo del edificio. Según Trumbo, al oír los sonidos de sufrimiento de una mujer que no fuese Varinia, Espartaco se vería atormentado por “*lo indirecto y lo sugerido*”²⁸⁴, imaginando a la esclava que ama en una situación similar.

La salida de Varinia de la celda sume a Espartaco en la agonía de la soledad de su reclusión. El largo plano de acercamiento al personaje con que Kubrick cierra la secuencia contribuye a la perfección a mostrar ese clima agobiante, claustrofóbico al que queda relegado el esclavo tracio tras la privación de la compañía de Varinia. Cabe subrayar, llegados a este punto, la evidente relación que existe, particularmente en este momento, entre el personaje de Espartaco y el propio Dalton Trumbo. Como se verá a lo largo de su tercera etapa como guionista, en muchos de los guiones posteriores a su condena penitenciaria por desacato, aparecerá la cárcel –u otro tipo de reclusión involuntaria del individuo- como elemento determinante a la hora de subrayar la capacidad de un sistema político, social o militar concreto para privar a un ser humano del que Trumbo considera su bien máspreciado: la libertad. Tal vez, los mejores ejemplos de ello los encontremos en **Lonely Are the Brave** (**Los Valientes Andan Solos**, David Miller, 1962), **The Fixer** (**El hombre de Kiev**, John Frankenheimer, 1968), **Johnny Got His Gun** (**Johnny**

²⁸⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971) y **Papillon** (Id, Franklin J. Schaffner, 1973).



36. Tres visiones de la traumática experiencia vivida por Trumbo en la cárcel de Ashland, Kentucky. De izquierda a derecha, Espartaco (Kirk Douglas) en **Spartacus**, Yakov Bok (Alan Bates) en **The Fixer** y Papillon (Steve McQueen) en **Papillon**.

Es el propio Trumbo en *Report on Spartacus* quien alude a su experiencia carcelaria de cara a analizar la secuencia de la cocina-comedor que sigue a la de la celda. Al comenzar dicha secuencia, Marcelo retira un cuchillo de uno de los bancos en los que almorzarán los gladiadores. En vez de colocarlo a buen recaudo, el instructor lo clava en un poste de la cocina, en uno de los actos más carentes de lógica que podamos imaginar. Como indica Trumbo en su informe, un cuchillo clavado en un poste tan asequible para los esclavos supone la misma tentación que olvidado en uno de los bancos en los que almuerzan. Es en ese punto de su análisis donde Trumbo reflexiona sobre su propio paso por la cárcel:

*“Tal vez se deba a mi propia experiencia, pero la posición del cuchillo [clavado en el poste] viola la primera norma referente al tratamiento de los prisioneros”*²⁸⁵.

Resulta bastante incomprensible que alguien tan maniático y preocupado por los detalles más insignificantes como era Stanley Kubrick pasase por alto un error de este tipo. Tras varios visionados minuciosos de la secuencia, la única explicación posible para la decisión de Kubrick la

²⁸⁵ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

encontramos en la voluntad del director por componer un plano con abundante movimiento interno que acompasase los movimientos laterales de cámara. El cambio de posición de Marcelo tras clavar el cuchillo en el poste marca tanto la entrada de Varinia en el plano como el inicio del travelling lateral –muy característico de Kubrick, como se puede comprobar en filmes como **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957) - que sigue a la esclava a lo largo de la cocina-comedor, permitiendo a su vez al espectador observar la entrada de los esclavos en la estancia.

Una vez los esclavos han aparecido en plano, Kubrick aprovecha la entrada de Marcelo para volver a mover la cámara lateralmente en un travelling acompañado de una panorámica que posibilita un acercamiento aún mayor a Espartaco, que en ese instante toma asiento en el banco con un cuenco vacío en la mano.

Tras un encadenado que puntúa una elipsis temporal, nos encontramos con la que, tal vez, sea la secuencia romántica más brillante de toda la carrera de Stanley Kubrick como director. A pesar de las evidentes peleas entre director y guionista, incluso el propio Trumbo indica en su análisis del filme²⁸⁶ que el poder de las imágenes de Kubrick supera en mucho su descripción verbal de la escena. A la maestría visual de Kubrick contribuyen las excelentes interpretaciones de Douglas y Simmons. De manera muy comedida, el intercambio de miradas entre Espartaco y Varinia mientras ésta sirve la bebida del resto de gladiadores supone la muestra definitiva del amor que ha surgido entre ambos. Los gestos de la esclava –más pendiente de Espartaco que de la labor que está desempeñando- contrastan a la perfección con los primeros planos del gladiador, que lanza miradas furtivas a su amada tratando de no ser descubierto por Marcelo quien, sin duda, le humillaría si le sorprendiera observando a Varinia. De ahí que, cuando vea acercarse al instructor, el esclavo tracio se apresure en hacerle ver que está comiendo. Pero cuando Marcelo da la espalda a Espartaco, la mirada de éste vuelve a encontrarse con la de Varinia, quedando claro que lo único que a él le importa en éste momento es ella.

²⁸⁶ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

La corta conversación que Espartaco y la esclava mantienen mientras ella le sirve agua sirve para no hacernos perder de vista que es la primera vez que se ven desde el incidente de la celda, cuando Marcelo alejó a Varinia de su amado conduciéndola al compartimiento del esclavo español. De esta manera, se comprende la preocupación de Espartaco por no ser descubierto. Lo que más ansía en este momento es saber que su amada se encuentra bien. Por este motivo, lo primero que va a hacer el esclavo tracio cuando ella llegue a su posición es preguntarle si le hicieron daño.



37. La construcción de la escena amorosa a partir de las miradas furtivas de los enamorados.

Respecto a la pregunta de Espartaco, Trumbo expresó su queja en *Report on Spartacus* sobre el uso del plural y no del singular en la frase del esclavo tracio. De acuerdo con el guionista, dado que Espartaco sabe que Varinia pasó la noche con el esclavo conocido como “el español”, lo lógico sería que preguntase “¿Te hizo daño?” o “¿Te hizo daño el español?”²⁸⁷. Trumbo entendía que, de haberse formulado la pregunta en singular, las palabras de Espartaco habrían estado imbuídas de una mayor ternura, lo que habría hecho de su preocupación por la violación de la mujer a la que ama algo mucho más conmovedor.

Narrativamente, dado el planteamiento de la secuencia, no resulta del todo incoherente que la pregunta se haga utilizando el plural. Si tenemos en cuenta que la mayor preocupación de Espartaco en la cocina es ser sorprendido por Marcelo –puesto que es consciente de que el descubrimiento desencadenaría otro castigo tanto para él como para Varinia- parece lógico que pregunte en plural: su preocupación no solo la encontramos en que a Varinia la

²⁸⁷ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

lastimase el esclavo español sino también el propio Marcelo. No hay que perder de vista en este punto que el castigo de privar a Espartaco de la compañía de su amada la noche anterior fue obra exclusiva de Marcelo y consecuencia directa de haber sorprendido al esclavo tracio mirando a Varinia mientras el instructor impartía su particular clase de anatomía.

La respuesta de la esclava a la pregunta de Espartaco está precedida de una mirada de sorpresa –Varinia no está acostumbrada a que alguien le pregunte cómo se encuentra- seguida de otra de soslayo, tratando de asegurarse de que Marcelo no está al acecho y va a sorprenderla hablando con el tracio. Obviamente, Varinia miente a Espartaco al decirle que no le hicieron daño. Ciertamente, Varinia no tiene heridas a la vista. Pero no es menos cierto que resulta evidente que la noche anterior fue violada por el esclavo español. Con ese fin la llevó Marcelo a su celda. Incluso, el hecho de que no se nos facilite el nombre del esclavo, sino únicamente un apodo, hace de él alguien más violento, más brutal. Sea como fuere, lo que es seguro es que cualquier gladiador al que le entregasen a Varinia iba a violarla. La secuencia de su primera noche con Espartaco puso de manifiesto que, hasta la fecha, ningún alumno de Marcelo al que había sido entregada había renunciado a poseerla.

El interludio amoroso en la cocina-comedor dará paso a otra serie de vistas sobre el día a día en la formación de los esclavos. Las diferencias climáticas entre un plano y otro puntúan a la perfección el paso del tiempo, dando la sensación de que se acerca el día en que la formación toque a su fin y los esclavos sean vendidos como gladiadores.



38. El cambio de condiciones climáticas como mecanismo habitual en los guiones de Trumbo para enfatizar el paso del tiempo. De izquierda a derecha, Espartaco (Kirk Douglas) blandiendo su espada de palo bajo la atenta mirada de Marcelo (Charles McGraw) en **Spartacus**, el grupo formado por Mukhi (David De), Uraz (Omar Sharif) y Zeneh (Leigh Taylor-Young) bajo una fuerte nevada en **The Horsemen**, y Joe Bonham (Timothy Bottoms) valiéndose del sol para tratar de medir la duración de los días en **Johnny Got His Gun**.

La formación de los gladiadores previa a la llegada de Craso a la escuela de Capua concluye con un segundo interludio amoroso en la cocina-comedor entre Varinia y Espartaco. La mirada expectante de la esclava a la fila de gladiadores que entran en la estancia subraya la ansiedad con la que aguarda ese momento del día, el único en que puede estar cerca del hombre al que ama. Se convierte así la cocina en una suerte de espacio simbólico: para Varinia y Espartaco constituye el espacio del amor, el único lugar en el que pueden verse de cerca y, en ocasiones como la que vamos a analizar a continuación, incluso tocarse.

A la entrada de Espartaco, Varinia no aparta en ningún instante la mirada de él, acompañándole a lo largo de su trayectoria hacia el banco hasta el momento en que una columna le entorpece la vista. Entonces, Varinia cambia de posición, acercándose mucho más a su amado.

Por corte, Kubrick pasa al momento en que la esclava se aproxima a Espartaco para servirle su bebida. Tras un intercambio tierno de miradas, ella se inclina para verter el líquido en su vaso, momento que él aprovecha para acariciar suavemente la mano de la esclava. Varinia levanta la vista y la fija en los ojos de Espartaco. La iluminación de los primeros planos de ambos refuerza la sensación de que lo que estamos viendo no es sino una escena amorosa.



39. Las miradas y sutilezas de los personajes protagonistas como cimientos de una nueva secuencia amorosa.

Del primer plano de Kirk Douglas, Kubrick pasa a un plano detalle de las manos de los dos esclavos acariciándose mutuamente. El perfeccionismo de Kubrick vuelve a quedar en entredicho por segunda vez en muy poco tiempo. Como bien señala Trumbo en su *Report on Spartacus*, la impecable manicura de los actores, así como la ausencia de señales en su piel, crea una sensación de falsedad bastante lamentable. En su informe, Trumbo pide que se cambie el plano y se aproveche para rodar uno que establezca otra idea además de la más que evidente ternura que encontramos en las caricias de los enamorados. De acuerdo con el guionista, unas manos deterioradas haciéndose caricias no solo provocarían mayor ternura, sino que posibilitarían un subrayado acerca de las duras condiciones de vida a las que se ven sometidos ambos esclavos.

“Callos con manchas de la suciedad acumulada a lo largo de los años, uñas rotas o desgastadas por el trabajo de esclavos, tanto las de él como las de ella. Manos de personas a las que se ha tratado como animales. Estropeadas, dañadas, encallecidas, pero muy tiernas”²⁸⁸.

Si tenemos en cuenta que uno de los motivos que más enfadaron a Kubrick sobre el guión de Trumbo era su supuesta imprecisión histórica, encontraremos en este punto una aparente contradicción que se hace necesario explicar. Según Kubrick, lo que le impidió hacer de **Spartacus** la película que él quería fue la negativa constante –por parte de Douglas y

²⁸⁸ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

Trumbo- de convertir a Espartaco en un personaje más realista. Lo que, en realidad, Kubrick quería era mostrar el lado más violento y corrupto del protagonista, convirtiéndole así en un ser humano mucho más contradictorio. En definitiva, Kubrick estaba mucho más de acuerdo con la visión que daba la novela de Arthur Koestler *The Gladiators*²⁸⁹ sobre el esclavo tracio que la, a su juicio simplista, visión que arrojaba sobre él la obra de Howard Fast en la que se basaba el guión de Trumbo. Pero, dado que United Artists había comprado los derechos de la novela de Koestler –para cuya adaptación, frustrada por el proyecto de Douglas y Universal, había contratado al director Martin Ritt y a las estrellas Yul Brynner y Anthony Quinn para los papeles de Espartaco y Craso-, Kubrick no podía proponer abiertamente pasajes de *The Gladiators* para el guión final. La necesidad que sentía el director neoyorquino de mostrar un Espartaco contradictorio, culpable en cierta medida del fracaso de su rebelión por haber acabado cegado por sus propias ansias de poder –un Espartaco que, a su juicio, se asemejaba históricamente mucho más a lo que debió ser en realidad el esclavo tracio-, chocaba con la voluntad de Trumbo, Douglas y el productor Edward Lewis de utilizar un personaje real para plantear, a través de su historia, una metáfora sobre el mundo contemporáneo en que ellos vivían.

Kubrick, obsesionado con la precisión documental, jamás estuvo de acuerdo con el planteamiento que productores y guionista tenían del filme, acusando a este último de ser el culpable de su falta de precisión histórica²⁹⁰. Nada más lejos de la realidad. Lo que Trumbo, Douglas y Lewis proponían era una interpretación –completamente lícita- de un hecho histórico sobre el que hoy en día se sabe muy poco. Es obvio que la visión que da la novela de Fast sobre el esclavo tracio puede resultar maniquea y simplista, pero no es menos cierto que no existen datos históricos suficientes que prueben que la revuelta del Espartaco de Koestler se acerca más al levantamiento real que sacudió los cimientos de la República romana siete décadas antes del nacimiento de Cristo. Además, la interpretación de Trumbo, Douglas y Lewis no iba en

²⁸⁹ Traducida al castellano con el poco acertado título de *Espartaco. La rebelión de los gladiadores* (Koestler, A.: *Espartaco. La rebelión de los gladiadores*, Edhasa, Barcelona, 1992).

²⁹⁰ Años después, Kubrick justificaría ante el escritor Michel Ciment su desagrado por el resultado final de la película en los siguientes términos: “*En Spartacus intenté únicamente con un éxito limitado hacer el filme lo más [históricamente] real que fuera posible pero tuve que enfrentarme a un guión bastante tonto que difícilmente era fiel a lo que se sabe sobre Espartaco*”. Ciment, M.: *Kubrick*, Calman-Levy, París, 1980, p 151.

detrimento de la extrema precisión histórica que pretendía Kubrick. Como demuestra el apunte de Trumbo respecto al plano de las manos de Varinia y Espartaco –o el que ya comentásemos relativo a la imposibilidad de que las esclavas gozasen prostituyéndose-, el guionista estuvo, si cabe, más obsesionado que el director neoyorquino con la precisión histórica de todos los detalles que aparecían en el guión, por pequeños que fueran.

La llegada de Craso a Capua

La inesperada aparición de Craso (Laurence Olivier), Glabrio (John Dall), Helena (Nina Foch) y Claudia (Joanna Barnes) en la escuela de gladiadores de Batiato supone el inicio de lo que Trumbo denominaba la acción romana de la película. La irrupción del mundo de Roma en el de los esclavos resulta fundamental de cara a entrelazar las dos historias que convergen en el filme: la de la revuelta de los esclavos y la de las conspiraciones políticas por el poder de Roma.

De esta manera, la historia de las tramas políticas comienza con la anunciación por parte de uno de los criados de Batiato de la llegada a la escuela de cuatro ilustres visitantes venidos de la capital de la República. El lanista, a quien Varinia está cortando el pelo en el momento de la anunciación, resta importancia a las palabras de su criado hasta que el subordinado le comunica que uno de los visitantes es Marco Licinio Craso. De manera en absoluto casual, el criado da la noticia de la llegada del ilustre militar romano mientras está situado junto a un busto del principal enemigo político de Craso: Graco.

El nombre de Craso impresiona visiblemente a Batiato quien, por medio de un aspaviento, aparta las manos de Varinia de su cabeza. Nervioso, el lanista manda traer sus mejores ropas y el vino de mayor calidad de la casa tras rechazar la posibilidad de ofrecerles el segundo mejor en una brillante

línea de diálogo que, por su ironía, parece con toda seguridad redactada por el propio Ustinov con la aprobación de Trumbo²⁹¹.

En cualquier caso, el elemento de mayor brillantez de la secuencia no lo encontramos en la línea de diálogo de Ustinov, sino en el guión de Trumbo. Al igual que sucediese con Espartaco o Batiato, los dos principales personajes de la historia romana van a ser presentados por terceras personas. En el caso de Craso serán tanto el criado como Batiato –cuyos aspavientos y nerviosismo enfatizan la importancia del hombre que les va a visitar- quienes se encarguen de introducirle en la historia.

Pero, con mucho, va a ser la presentación de Graco –Némesis política de Craso- la que resulte la más significativa de todo el filme. Mucho antes de verle en persona, veremos un busto suyo en los aposentos de Batiato. Este detalle nos servirá para extraer una serie de conclusiones inmediatas sobre su persona que pasan por la mayor cercanía política de Batiato al senador plebeyo, algo que implica necesariamente su antipatía por Craso, como pronto comprenderemos.



40. La presentación de Graco (Charles Laughton) a partir de su busto en la escuela de Batiato (Peter Ustinov)

²⁹¹ Con el consentimiento de Trumbo, el actor británico modificó gran parte de sus diálogos con la intención de hacer más mordaz y divertido a su personaje. Dada la lucha de egos que convergió en el *set* de **Spartacus**, parece obvio que, tras la petición de Ustinov a Trumbo, se encontrase el intento de dar una mayor importancia a su personaje, algo que no gustó en absoluto a Kirk Douglas. De hecho, John Baxter señala la complicidad de Anthony Mann, que fue quien presentó a Ustinov y Trumbo en la casa del guionista, en los cambios de guión propuestos por el actor británico como uno de los motivos principales de despido del director original del filme (Baxter, J.: Op. Cit., p 129).

Las imágenes cómicas de Batiato y su criado tratando de deshacerse del busto de Graco –como no pueden cargar con él, finalmente optan por cubrirlo con un trapo- dan paso a un plano del exterior de la escuela de gladiadores que marca la entrada de Craso, Glabrio, Helena y Claudia en la escuela del lanista.

De acuerdo con los documentos históricos de la época, y tal y como señala el propio Fast en la novela en que se basa el filme²⁹², las personalidades romanas de la época en que vivió Espartaco gustaban de viajar en literas cargadas, al menos, por media docena de esclavos. A pesar de ello, y aunque los hombres también solían viajar de esa manera, en la película sólo vemos dos literas, las correspondientes a las dos mujeres de la comitiva. Por el contrario, Glabrio y Craso montan sendos caballos.

Al bajar Craso de su corcel, se produce su verdadera presentación. Por boca de Batiato conoceremos hasta el último detalle relativo a su vida pública:

*“Marco Licinio Craso, noble de la más alta condición, primer general de la República, padre y defensor de Roma, honrad mi casa. Bendecidla con vuestra presencia”*²⁹³.

Por todo lo anterior, la secuencia en que Craso y sus compañeros de viaje encargan a Batiato una exhibición privada ha de entenderse como una presentación, no solo de los nuevos personajes que en ella intervienen, sino del mundo romano que protagonizará una de las dos historias que relata el filme. La secuencia supondrá, además, la concreción del mecanismo que va a ser empleado por Trumbo a lo largo del filme para pasar de una historia a otra:

“Nuestro drama consiste en la colisión de dos mundos que transforma totalmente las vidas de los esclavos y los romanos que se encuentran en posiciones opuestas. El problema está en que esos dos mundos nunca se encuentran en contacto directo excepto por Batiato, que pasa de uno a otro, y Varinia, que en el clímax se topa con el mundo contra el que luchó. Si

²⁹² La novela de Fast se abre precisamente con el viaje en litera con rumbo a Capua de Cayo, Helena y Claudia. Fast, H.: Op. Cit., p 21.

²⁹³ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

buscamos el conflicto personal, y sí lo buscamos, nos vemos forzados a desarrollar una historia personal entre el grupo de esclavos y otra entre el de romanos. Es el desarrollo de esas historias personales lo que nos permitirá trasladar la cámara de uno a otro sin correr el riesgo de perder el interés de los espectadores"²⁹⁴.

De ahí que, tanto la relación entre Batiato y el mundo romano como el interés de Craso por Varinia, se conviertan en dos de los aspectos fundamentales de la secuencia. Una secuencia que arranca con la adulación de Batiato a sus nuevos huéspedes a los que ofrece vino, dulces y asiento. Aún así, las palabras de Batiato quedan minimizadas por el comportamiento de Craso que, sin duda, centra la atención de la cámara de Kubrick, como demuestra la propia puesta en escena. Ocupando siempre el centro del plano, vemos al militar romano que, tras contemplar distraídamente el altar religioso que besase el lanista a su llegada a Capua procedente de Libia, pasa a fijar su mirada en un punto muy concreto situado fuera de campo. Craso avanza lentamente, a la misma velocidad que el objeto del que no aparta sus ojos, como demuestra la dirección de su mirada. En ningún momento presta el militar atención a Batiato, a diferencia del resto de huéspedes, encantados con la hospitalidad del lanista.

El travelling lateral de Kubrick, unido al movimiento interior del plano, nos permite descubrir qué es lo que contempla absorto Craso. En el momento en que Glabrio y Claudia se disponen a tomar asiento, descubrimos –gracias a su entrada en cuadro– que a quien contempla el militar es a Varinia, que sigue al grupo formado por los dos anteriores portando una bandeja con enormes copas.

²⁹⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Op. Cit.



41. La construcción del fuera de campo a partir de la mirada de Craso (Laurence Olivier) y el personaje de Varinia (Jean Simmons) pone de manifiesto el interés del romano por la esclava.

Al ser la perspicacia uno de los atributos de Batiato que el guión de Trumbo ya nos ha dejado entrever, no sorprende que el lanista se pare a preguntarle a Craso –que sigue contemplando ensimismado a Varinia- si le ocurre algo. Tras responder negativamente, el propietario de la escuela de gladiadores pasa a recibir formalmente a sus huéspedes por medio de una halagüeña bienvenida con la que demuestra a sus contertulios sus amplios conocimientos sobre la vida social romana.

Aún así, la atención de la cámara de Kubrick sigue puesta en la acción protagonizada por Craso y la esclava. De hecho, el cambio de plano –que permite al director neoyorquino colocar la cámara a espaldas de Varinia, Claudia, Helena y Glabrio, manteniendo a Batiato de frente y Craso de perfil- subraya el interés del director por esta acción al dejar en primer término a sus dos verdaderos protagonistas: el militar y la esclava. En el momento en que Craso coge su copa de vino atrae hacia sí no solo la mirada de Varinia sino también la de Helena, que se voltea al reparar en la fascinación que siente el militar por la esclava.

De la misma manera que en la secuencia amorosa entre Espartaco y Varinia en la cocina, la brillantez de esta secuencia queda repartida entre el buen hacer de Kubrick y las extraordinarias –y extremadamente comedidas- interpretaciones de Jean Simmons y Laurence Olivier. Pese a que la separación de los dos mundos es obra del guión de Trumbo, sin la sutileza de los verdaderos artífices del éxito de la secuencia, la polarización Roma-esclavos podría haber quedado artificiosa, tosca. Por el contrario, el resultado

final supone la mejor introducción posible a una de las tramas que más interesaban a Trumbo de la historia de Fast y que más difícil consideraba llevar a la pantalla²⁹⁵.

El segundo de los factores que hacen de la presentación de Roma en la escuela de gladiadores de Capua uno de los mayores aciertos del filme de Kubrick se corresponde con la brillante decisión de Trumbo de sustituir al personaje de Cayo –el joven homosexual, amante de Braco primero y de Craso después, quien, en la novela de Fast, acude a la escuela de gladiadores²⁹⁶ y que, a su vez, figuraba como acompañante de Craso en el guión preliminar que fuera encargado al novelista de *Espartaco*- por Glabrio. Por medio del cambio – para el que el guionista pidió permiso al autor de la novela, como demuestra una de sus cartas de 1958²⁹⁷-, Trumbo conseguirá un mayor dramatismo cuando Espartaco y Glabrio vuelvan a encontrarse tras la primera victoria militar del ejército liderado por el esclavo tracio. Además, se ahorrará la introducción innecesaria de personajes sin relevancia alguna en la trama de la película –no así en la de la novela-.

Volviendo a la secuencia que nos trata, tres motivos explican la extraña colocación de Craso, sentado mirando justo en dirección opuesta a sus tres compañeros de viaje:

- 1) El primero, de coherencia argumental, lo encontramos en la repentina atracción sentida por Craso hacia Varinia. Cuando toma asiento, el militar continúa observando a la esclava, que abandona la estancia por el extremo derecho del cuadro. De cara a cubrir visualmente ese ángulo, la mejor posición para un personaje es

²⁹⁵ El guionista de **Spartacus** señalaba en su informe sobre el montaje original del filme que, mientras que la sustitución del pasado por el presente en la trama de los esclavos –relatada en *flashback* por Fast- suponía una mejora sustancial de la historia de su revuelta, en el caso de las tramas políticas romanas se corría el riesgo de perder profundidad en los personajes así como interés en sus argucias por alcanzar el poder. Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

²⁹⁶ En la novela (Fast, H.: Op. Cit., p 125), el espectáculo privado es encargado por Braco, el amante de Cayo. Cayo le relatará a Craso dicho incidente cuando se conozcan y dé comienzo su relación sexual. Al no tener ninguna relevancia en la trama romana del filme, Trumbo prescinde acertadamente de estos dos personajes en pos de Craso y Glabrio, dos de los principales protagonistas de la compleja trama política que vivirá la República a raíz del levantamiento de los gladiadores.

²⁹⁷ Y que podemos escuchar leída por el actor Michael McConnohie en el audiocomentario de la edición española del DVD. **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

colocarse de espaldas a la terraza, de ahí que Craso opte por sentarse mirando en dirección contraria a sus compañeros.

2) La segunda explicación la encontramos en un planteamiento netamente visual. Lo que Kubrick busca con la extraña colocación de Craso es posibilitar al espectador un punto de vista que, de otra manera, no podría tener. Así, cuando el lanista y el militar discutan por el encargo de éste último podremos contemplar el rostro de los dos personajes. De cualquier otra manera, uno de ellos daría la espalda a la cámara –o ambos nos mostrarían su perfil-, haciéndose necesario un montaje de plano contraplano en caso de buscar el director la reacción gestual de cada interlocutor en el momento preciso.

3) El último de los tres motivos es, si cabe, mucho menos evidente, pero no por ello menos significativo. Al sentarse de esa manera, Craso no solo se está diferenciando del resto de sus compañeros de viaje –dejando de paso claro quién es el de mayor importancia por poder permitirse una libertad como la que se toma- sino que, literalmente, está dando la espalda a Batiato. La estatua de Graco en la terraza del lanista ya ha puesto de manifiesto cuáles son sus simpatías políticas, que, como se ha mencionado, son radicalmente opuestas a lo que representa el militar romano. El desprecio de Craso deja perfectamente claro que es consciente de la distancia política que le separa de su anfitrión.



42. La puesta en escena al servicio de la diferenciación del personaje de Craso (Laurence Olivier).

Una vez Varinia ha abandonado la estancia, la atención de Craso vuelve a centrarse en lo que sucede a su alrededor. De hecho, es el comentario de Helena acerca del extenso conocimiento de Batiato sobre la vida social romana el punto que marca –por medio de su sonrisa- la entrada del militar en la acción de la que se había mantenido al margen hasta el momento.

La noticia que Helena da al lanista, concerniente al reciente matrimonio contraído por su hermano Glabrio y Claudia, vuelve a arrancar los halagos de Batiato.

Tras una brevísima mirada al éste, que busca exclusivamente reclamar su atención, Craso le comunica a Batiato el motivo de su visita a su escuela: quiere regalarles a sus amigos una exhibición privada con dos parejas de gladiadores.

La proposición del militar romano nos devuelve al Batiato mercantil, dejando al margen su faceta adulatora de la que hacía gala hasta hace tan solo un momento. La mayor muestra de ello la encontraremos en su negativa a un combate privado a muerte, algo ruinoso para sus arcas de no cobrar el elevado precio que supone para él la pérdida de dos gladiadores.

Cabe destacar que sea Helena y no Craso no solo quien comunique al lanista que el combate habrá de ser a muerte sino quien le pregunte con suficiencia:

“¿No pensarás que vinimos hasta Capua para ver ejercicios de gimnasia?”²⁹⁸.

Como ya se ha indicado, en la novela el encargo que desencadena la muerte de Draba viene propuesto por la pareja homosexual formada por Braco y Cayo. Ninguna mujer está presente. El motivo de que Trumbo incluya a Helena y Claudia –dos personajes que no volverán a aparecer en el filme- en este punto es sencillo. No debemos perder de vista que esta secuencia está planteada como una presentación del mundo romano por medio de su colisión

²⁹⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

con el de los esclavos. De esta manera, Trumbo no solo plantea la contraposición entre el esclavo-gladiador-hombre y el político romano, sino que también entre la mujer de la nobleza y la esclava-sirvienta. Así, Helena y Claudia actuarán como contrapunto de Varinia, permitiendo a Trumbo una generalización que, una vez más, hace de los esclavos mejores seres humanos que los poderosos nobles romanos. No hay más que ver el desprecio con que Helena habla sobre el sacrificio de dos vidas humanas para su único disfrute visual –algo que, tanto ella como sus compañeros encuentran perfectamente normal-.

Llegados a éste punto, no podemos pasar por alto una consideración que contrasta con la opinión, más o menos generalizada, de que el argumento de **Spartacus** no se corresponde con las líneas generales que Kubrick planteó a lo largo de su filmografía. En esta secuencia –como en tantas otras- el guión de Trumbo demuestra ser perfectamente complementario con determinados puntos de vista que el director neoyorquino vertiera en sus películas. Así, valoraciones como de la que se vale Norman Kagan para concluir su capítulo dedicado a **Spartacus** en *El cine de Stanley Kubrick*²⁹⁹ no resultan del todo precisas. No es cierto que, como asegura Kagan, el filme resulte incompatible con la filmografía de Kubrick. De hecho, la trama política romana guarda una enorme similitud con la intriga militar del alto mando francés en **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). El valor que otorgan Helena y Craso a la vida de un grupo de seres humanos en esta secuencia es exactamente el mismo que el que le atribuyeran en aquella los generales Mireau (George Macready) y Broulard (Adolphe Menjou). Como es idéntico el planteamiento polarizado “Roma-esclavos” de **Spartacus** y el de “alto mando militar-soldados en las trincheras” que establecía el guión firmado por el propio Kubrick junto con Jim Thompson y Calder Willingham para **Paths of Glory**.

En cualquier caso, la fuerte oposición de Batiato a una lucha a muerte lleva a Helena a recurrir a Craso para que sea él quien haga valer su autoridad frente al lanista. Dedicándole únicamente una leve mirada –que, al igual que en su intervención anterior, tan solo busca llamar la atención de su interlocutor y

²⁹⁹ Kagan, N.: *El cine de Stanley Kubrick*, Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1974.

en absoluto establecer una complicidad con él-, Craso se limita a comunicarle que hoy hará una excepción en lo que a su norma de no llevar a cabo espectáculos privados a muerte en Capua se refiere. Preocupado por contradecir a alguien de la importancia de su interlocutor, Batiato enfoca el problema de otra manera, planteando que un encargo así provocaría el resentimiento de toda la escuela hacia el dueño de la misma. Sin embargo, este planteamiento –pese a que, al final, resulte ser el de más peso- acaba resultando una mera argucia para llegar al punto que realmente preocupa a Batiato: el coste de un espectáculo de esa índole.

Para sorpresa del lanista, Craso le pide que ponga un precio a la exhibición que está demandando. El tiempo de respuesta y la mirada al cielo de Batiato hacen pensar que el precio propuesto por el lanista es muy superior al precio real del combate. Sobredimensionando el coste del combate, Batiato pretende hacer desistir a sus interlocutores de algo que, si no tan caro, sí que podría resultar ruinoso para su negocio si no se fijase el precio adecuado.

La aceptación sin ningún ápice de duda del precio establecido por el lanista por parte de Craso vuelve a descolocar a Batiato a la vez que agrada sobremanera a Helena. En su gesto vemos que su sonrisa a Craso esconde algo más que complacencia por la transacción. Resulta evidente que Helena desea al militar romano.

El final de la secuencia permite a Trumbo reincidir en dos aspectos que el guión ya ha introducido con anterioridad. El primero, el desprecio que Craso siente por Batiato. Ofendido por la pregunta del lanista acerca de si habla en serio, le da la espalda violentamente a la vez que le ordena que prepare el combate inmediatamente. El segundo, la crueldad de Helena, que pide elegir personalmente a los esclavos a la vez que habla de ellos como si de ganado se tratase, preocupándose exclusivamente por la “variedad” que podrá encontrar entre los gladiadores de Batiato.

La elección de los gladiadores para el espectáculo privado

Previa a la elección de los cuatro hombres que combatirán a muerte para deleite visual de Helena, Claudia, Glabrio y Craso encontramos la breve secuencia de presentación de Crixo (John Ireland).

Al igual que la de Graco, la de Crixo es una presentación atípica. En su secuencia introductoria no se menciona en ningún momento su nombre. De hecho, el espectador desconocerá como se llama el compañero de Espartaco hasta la secuencia inmediatamente posterior.

El inicio de la conversación entre el esclavo tracio y Crixo en los baños de la escuela de gladiadores lo marca la subida por las escaleras de Dionisio – cuyo nombre conociésemos en la secuencia del reparto de las esclavas-, que comunica a Espartaco –en un acto que pone de manifiesto el liderazgo del que ya goza éste- la celebración de un combate a muerte en la escuela. Tanto Espartaco como Crixo muestran visiblemente su preocupación ante la noticia que les acaba de ser comunicada. En ese momento, la cámara de Kubrick se acerca a los personajes para enfatizar la interesante conversación que mantendrán los esclavos: Espartaco confiesa a Crixo que, si se ven obligados a luchar entre ellos, tendrá que matarle. La respuesta del tracio deja perfectamente claro que aún nos encontramos en lo que Howard Fast denominaba en su novela, la etapa de “ausencia de conocimiento”. El instinto natural de supervivencia es lo único que mueve los actos de Espartaco, igual que sucedía en las minas. Como pronto veremos, aún serán necesarios dos hechos muy concretos para que ésta situación cambie.

La voz de Marcelo llamando a los gladiadores desde arriba vuelve a reincidir en la metáfora visual sobre las clases sociales que ya propusiera Kubrick tanto en la celda como en la primera secuencia que se desarrollaba en los baños. El aviso del instructor, seguido de un encadenado que marca la elipsis temporal entre la salida de los baños y la llegada a la arena, puntúa el

comienzo de la elección de los gladiadores llamados a combatir a muerte en su propia escuela.

Serán Helena y Claudia las encargadas de la selección, poniendo Trumbo así de relieve la ya mencionada diferencia moral existente entre las mujeres esclavas –Varinia- y las romanas –Helena y Claudia-.

Mientras que Craso y Glabrio se mantienen en un discreto segundo término, la importancia de Batiato en la escena resulta crucial. Su mentalidad mercantil se vuelve a poner de manifiesto. Basta con reparar en las propuestas que hace a las dos mujeres. Tratando de sacar el mayor beneficio a la transacción, Batiato no propone a los que él sabe los mejores gladiadores de su escuela, los más valiosos. Así, las dos primeras sugerencias del anfitrión - Praxo y Dionisio- se corresponden a individuos demasiado bajos, algo que no gusta a Helena, que los rechaza inmediatamente. Por el contrario, la frustración del personaje interpretado por Peter Ustinov tras las dos primeras elecciones de sus huéspedes –Crixo y Galino-, en especial después de la del segundo, es notable. Queda claro así que las elecciones de las dos romanas son muy superiores en calidad –y, por tanto, perjudiciales económicamente- que las propuestas por el lanista.

La sugerencia de Batiato de escoger a un gladiador etíope provoca las risas de Helena y Claudia. El exotismo de ver a un hombre de otra raza parece divertirles, con lo que acceden. Pero, por tercera vez, el plan de Batiato resulta diametralmente opuesto a lo que el lanista parecía haber tramado. Claudia escoge a Draba arguyendo que es el más hermoso de entre los esclavos negros que tiene ante ella. La comicidad de Ustinov en su respuesta a la elección del esclavo etíope, uno de los mejores de su escuela, funciona a la perfección.

Pero es, sin duda, la última elección de las mujeres –en este caso, de Helena- la que más frustra a Batiato. Consciente de que en un combate de cuchillo contra tridente, el cuchillo tiene las de perder, propone a un gladiador – del que ni siquiera conocemos el nombre- al que designa “la bestia de Libia”. Queda claro, por el proceder del lanista durante la secuencia, que su propuesta

no es en absoluto la de mayor calidad. Próximo al gladiador elegido por Batiato se encuentra Espartaco, cuya mirada se cruza con la de Helena, que lo elige al instante por considerarlo extremadamente impertinente. Batiato intenta impedir a toda costa la que es la peor de las elecciones posibles, dado que enfrentar a Espartaco con el tridente de Draba supondría la muerte segura del tracio, perdiendo así un valor seguro que, en venta, podría reportarle enormes beneficios. Así, corrobora la insolencia del esclavo añadiendo que, además, es un cobarde y que mandará azotarlo. Al mencionar su cobardía pretende que Helena cambie su elección, algo que no logra. La romana se reafirma en su gusto por la impertinencia de Espartaco limitándose a añadir:

“Si ambos caéis y os negáis a seguir luchando, el entrenador os cortará el pescuezo. No queremos trucos”³⁰⁰.

En el contraplano de Helena, Marcelo muestra una enorme alegría ante la posibilidad que plantea la noble romana. Su gesto demuestra que nada le haría más feliz que cortar el pescuezo a Espartaco, algo que, como ya sabemos, ha intentado en más de una ocasión por medio de sus continuas provocaciones.



43. Una nueva equiparación de los esclavos con ganado.

Un hecho más contribuye a realzar la perversidad de las dos mujeres romanas en lo que, sin duda, es el punto capital de la secuencia que plantea el guión de Trumbo. Se trata de las últimas palabras de Claudia, que suponen una leve modificación de algo planteado por el personaje de Braco en la novela

³⁰⁰ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

de Howard Fast³⁰¹. En ella, el amante de Cayo ordena a uno de los gladiadores que va a combatir a muerte –un judío- que se desnude, tanto para su disfrute visual como para el de su amante y sus dos compañeros –Cornelio Lucio y su esposa-³⁰².

Pese a que lo que propone Claudia –suavizado por la falsa compasión que le lleva a reparar en el extremado calor que pasarán los gladiadores si luchan con las túnicas que llevan puestas- en el guión de Trumbo puede resultar, a priori, menos explícito que lo planteado por Braco en la novela, resulta, en el fondo, mucho más perverso. Mientras que, en la novela, quien ostenta el poder sobre la vida de los gladiadores se conforma con la humillación de uno de ellos, en el filme de Trumbo la decisión de Claudia confirmará que, lo que los romanos pretenden con su encargo, es un ritual de humillación en toda regla para con aquellos que consideran meros animales. La petición de que los esclavos luchen únicamente llevando aquellas prendas necesarias “*para guardar el pudor*”³⁰³ supone la conclusión perfecta de lo planteado por Trumbo a lo largo de la secuencia: para las romanas, la elección de gladiadores se corresponde con la de ganado. Una vez escogidas las mejores piezas, lo único que buscan es deleitarse al máximo con ellas. El guión de Trumbo no nos deja perder jamás de vista el constante empleo de los esclavos como objetos sexuales por parte de sus amos. Lo pudimos comprobar con Batiato y ahora con Claudia. En su exigencia de que los gladiadores combatan prácticamente desnudos encontramos una fuerte carga de excitación sexual. Su mirada deja perfectamente claro que en la humillación y la violencia encuentra el placer. De esta manera, Trumbo consigue el mejor colofón posible a la secuencia, cerrando así la descripción de una mentalidad perversa e amoral.

³⁰¹ Fast, H.: Op. Cit., p 153.

³⁰² Este incidente sí figura en el *remake* de **Spartacus** producido en 2004 por Universal y dirigido por Robert Dornhelm. Llama la atención que, pese a incluir el detalle del judío desnudo, los personajes que intervienen en la trama no son los de la novela de Fast sino los del guión de Trumbo. De esta manera, la de Dornhelm es más una mala adaptación del guión de Trumbo – el mensaje político en el filme de 2004 está tan deformado que resulta, por momentos, reaccionario y, en todo momento, crítico con los gladiadores revolucionarios- que una relectura de la novela de Fast.

³⁰³ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Sin embargo, a pesar del brillante resultado final de la secuencia a la que nos estamos refiriendo, Trumbo se quejó abiertamente a Kubrick y Douglas por el cambio que ambos efectuaron en una de sus líneas de diálogo. De acuerdo con el detallado análisis del guionista sobre el primer montaje de Kubrick, tras la propuesta de Claudia relativa a la práctica desnudez de los gladiadores en el combate, Batiato debía responder:

*“Lucharán con taparrabos y bendecirán su nombre”*³⁰⁴.

Por el contrario, en la secuencia incluida en el filme, el personaje interpretado por Peter Ustinov contesta a la mujer romana de una manera que desagradó profundamente a Trumbo:

*“Lleven lo que lleven, bendecirán su nombre”*³⁰⁵.

La explicación del guionista sobre el motivo de su queja merece ser destacada por servirnos para enfatizar la importancia que éste daba a la precisión de sus diálogos, contruidos con una segunda intención que se escapaba de ser modificados lo más mínimo:

*“En el guión constaba que Batiato diría: ‘Lucharán con taparrabos y bendecirán su nombre’. Esa era una frase buena y clara. Era concreta y tenía cierto sentido del humor por indicar irónicamente que los gladiadores, según la opinión de Batiato, agradecerían tanto el hecho de morir cómodos, con ropa fresca, que bendecirían el nombre de la persona que designó esa placentera indumentaria para la ocasión. Alguien ha reescrito la frase, de modo que Batiato, sin razón aparente y sin ingenio alguno, contesta débilmente, ‘Lleven lo que lleven, bendecirán su nombre’. Es una pequeña pérdida. Una serie de pérdidas como esa generaron el Gran Cañón”*³⁰⁶.

³⁰⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Op. Cit.

³⁰⁵ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁰⁶ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Op. Cit.

Craso compra a Varinia

Tras la elección de los gladiadores que habrán de batirse, Trumbo no abandona la colisión del mundo romano en el de los esclavos. Por el contrario, y pese a que la secuencia que sigue a la protagonizada por Helena y Claudia en la arena de ejercicio de la escuela de Batiato comienza con una serie de referencias a la política de la República –que incluyen la descripción de Graco por boca de su Némesis, Craso–, la acción va a centrarse en la relación entre el célebre militar romano y Varinia. De ahí lo brillante de la introducción visual que de ella hiciera Kubrick a la llegada de los huéspedes de Batiato a Capua.

Tal y como se ha adelantado, la acción en la terraza del lanista comienza con el descubrimiento del busto de Graco por parte de Craso. En su único discurso cómico en todo el filme, el personaje interpretado por Laurence Olivier ridiculiza a su enemigo político en los siguientes términos:

“Para Graco, el odio a los patricios es una profesión, y no precisamente mala. ¿Cómo, si no, se convirtió en amo de la plebe y primer senador de Roma?”³⁰⁷.

Las palabras del militar no solo sirven para incomodar a Batiato –simpatizante de la política del senador plebeyo– sino también para concluir con la presentación de Graco y posibilitar a Helena la intervención con la que pide a su poderoso amigo que abandone la conversación política. El final del discurso de Craso marca la entrada en campo de Varinia, que pasa a servir hacendosamente agua en las copas de los invitados de su amo.

A diferencia de lo sucedido en su primera aparición ante los huéspedes, en esta ocasión Craso no será el único en reparar en Varinia. De esta manera, la esclava va a convertirse en el tema de conversación de los romanos desde el momento en que Claudia señale la posibilidad de que lleve perfume, dado su buen olor corporal. Al ver que su hermano coincide en lo referente al exquisito olor de la esclava –y consciente de la fuerte impresión que produjo en Craso, a

³⁰⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

quien ella misma pretende, a su llegada a Capua-, Helena se apresura a sugerir que Varinia ha debido robar el perfume. Su generalización –“*La única manera de evitar que los esclavos roben es encadenándolos*”³⁰⁸- supone una muestra más de su cruel polarización del mundo en dos clases sociales perfectamente separadas y diferenciadas: Roma y los esclavos³⁰⁹.

Implicaciones más duras que las que encontramos en la insinuación de robo planteada por Helena aparecen en la aseveración de Claudia –“*Una esclava hermosa como ella no necesita robar*”³¹⁰-, en tanto en cuanto constatan tanto las intenciones sexuales que llevaron a Batiato a comprar a la esclava de Britania³¹¹ como las que motivarán la futura oferta de Craso.

Varinia mantiene la compostura hasta el momento en que Glabrio levante su falda para admirar sus tobillos. Intencionadamente, la esclava va a verter el contenido de la jarra sobre el noble romano haciendo gala de un valor que agrada enormemente a Craso.

³⁰⁸ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁰⁹ Concepción abiertamente marxista que ni Trumbo ni Kubrick se molestan en ocultar en ningún momento del filme y que, como ya se ha señalado, es perfectamente coherente con la filmografía previa tanto del guionista como del director. No olvidemos que las dos películas que Kubrick dirige antes de **Spartacus** surgen de su colaboración con el guionista Jim Thompson, de ideología marxista y víctima –al igual que Trumbo- de la caza de brujas instigada por el HUAC. Vuelvo a insistir en el error que supone considerar a Kubrick como alguien completamente ajeno a dicha ideología y me remito a **Paths of Glory**, la más personal de las primeras películas del director –y de planteamiento igualmente marxista-, como concreción de ese punto de vista que sí compartía con Trumbo, si bien es cierto que mientras que a Kubrick se le puede considerar un simpatizante ideológico a Trumbo hay que verlo como un militante declarado. De acuerdo con Gene D. Philips, en su artículo sobre **Spartacus** en *Los archivos personales de Stanley Kubrick* (Castle, A. (Ed.): *Los archivos personales de Stanley Kubrick*, Taschen, Madrid, 2005): “*Kubrick nunca había cuestionado la ideología política de Trumbo, y no mostró recelo sobre sus referencias políticas, disimuladamente encubiertas en el guión*”. Las diferencias que separaron irremediabilmente al director neoyorquino del guionista nacido en Montrose vinieron motivadas por la diferente concepción que ambos tenían del personaje principal de la película, así como por el excesivo maniqueísmo del que Kubrick acusaba tanto a Trumbo como a Kirk Douglas. Pero, en ningún momento, hubo discrepancia alguna en lo que se refiere a la trama romana planteada por Trumbo en el guión. Trama en la que, de manera en absoluto casual, encontramos las mayores similitudes con el anterior trabajo de Kubrick. El mundo romano de **Spartacus** es absolutamente complementario con el que Kubrick ambienta en la fastuosidad del Château de l'Aigle en su adaptación de la novela de Humphrey Cobb, *Senderos de gloria*.

³¹⁰ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³¹¹ Recordemos la secuencia eliminada del guión de Trumbo en la que Batiato intentaba sin éxito violar a Varinia.



44. La violación o maltrato a las mujeres como la peor de las connotaciones posibles en los personajes masculinos de Trumbo. De izquierda a derecha, Joe (Steve Cochran) estrangulando a Willie (Anne Baxter) tras la negativa de ésta a su proposición sexual al final de **Carnival Story**; Rick Belden (Earl Holliman) violando a Catherine Morgan (Ziva Rodann) antes de asesinarla al comienzo de **Last Train From Gun Hill**; y Glabrio (John Dall) humillando sexualmente a Varinia (Jean Simmons) al levantarle la falda en **Spartacus**.

Lejos de enfadarse por el escarmiento del que ha sido víctima su amigo, Craso manda llamar a Varinia a fin de establecer una conversación que va a permitir al espectador conocer los primeros datos relativos a la esclava: es originaria de Britania, fue esclavizada a los trece años y fue educada por su primer amo para, a su vez, poder educar a los hijos de éste.

Tras la breve conversación, el militar arrastra hacia sí a Varinia, agarrándola del vestido en un gesto claramente sexual. En los ojos de Helena vemos cierto enfado al oír por boca de Craso que la esclava le gusta antes de manifestarle al lanista su intención de comprarla. La aceptación de Batiato, tras la generosa oferta de su interlocutor, pierde buena parte de la carga dramática que podría haber tenido la conversación de haber sido rodada la secuencia del intento de violación de Varinia por el lanista y que figuraba en el guión original de Trumbo. El dramatismo de la misma se ve, de esta manera, relegado únicamente a los dos primeros planos de Varinia, en los que se aprecia el duro golpe interno que supone para ella la noticia de que deberá alejarse de Espartaco, el primer hombre al que ha llegado a amar.

Una última alusión a la intención sexual que se esconde tras la operación mercantil la encontraremos en la insistencia de Craso por que la joven esclava no viaje a Roma a pie. Queda claro que la visión de los tobillos de Varinia, propiciada por el lascivo levantamiento de falda de Glabrio, ha excitado sobremanera a Craso. No quiere que su objeto sexual se magulle allí

donde ha encontrado la primera visión excitante de su piel desnuda. En definitiva, más que un acto de compasión o caballerosidad, en el empeño del militar romano por que su nueva adquisición no se dañe los pies encontramos únicamente una motivación fetichista.

Antes de regresar a la trama política, Trumbo termina por clarificar algo que ya había quedado bastante claro. Helena manifiesta sus celos por el trato de Craso a la esclava³¹² a la vez que confiesa –a modo de broma, que en absoluto lo es- que lo que le hace deseable para ella es su extremada riqueza. Dicho comentario sirve a la pretendiente de Craso para encauzar la conversación hacia la trama política del filme, al mencionar a su interlocutor que aún no le ha regalado nada a su hermano por su reciente boda. El militar aprovecha el momento para revelar, encubierto a modo de “regalo”, un plan político de un calado mucho mayor: el nombramiento de Glabrio como comandante de la guarnición de Roma. Un nombramiento en nada generoso y que, como demuestra la conversación que le sigue, tiene una segunda intención que se pondrá de manifiesto más tarde:

“Glabrio: No sé como podré llegar a agradecértelo.

Craso: El tiempo resolverá ese misterio.

Claudia: ¡La guarnición de Roma!

Craso: Sí. La única fuerza de Roma que puede poner en jaque a Graco y su Senado.

Helena: ¡Qué listo eres!”³¹³

Dos detalles merecen nuestra atención antes de pasar a la exhibición de los gladiadores. El primero, el rápido esclarecimiento de los verdaderos motivos del regalo de Craso. Delante del propio Glabrio, deja claro que le está utilizando como un simple instrumento para, a medio plazo, acabar con el Senado que, actualmente, lidera Graco. El segundo, la excitación de Helena, que muerde con gesto animal la oreja del militar, visiblemente excitada tanto

³¹² En una treta que, como indica el propio Trumbo en *Report on Spartacus*, únicamente persigue cambiar de tema para centrarse en lo que a ella le importa de verdad: el regalo que el militar pueda hacer a su hermano. Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

³¹³ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

por el poder de su objeto de deseo como por el uso corrupto y amoral de su influencia.



45. El deseo lascivo de poder de la nobleza romana en un gesto más animal que el de los esclavos a los que la propia Helena (Nina Foch) trata como tales.

El doble combate a muerte de los gladiadores en la escuela de Batiato

Uno de los detalles que hacen de la exhibición a muerte la secuencia de **Spartacus** con una mejor puesta en escena es que mantiene la separación visual y argumental de los dos mundos polarizados –Roma y esclavos- que comenzase con la llegada de Craso a Capua. Un logro que Trumbo atribuye en su análisis detallado del filme a Peter Ustinov.

En las palabras de Trumbo encontramos la voluntariedad desde el guión de que la secuencia fuese trasladada a imágenes de una manera muy concreta, permitiendo el desarrollo de dos acciones: la del palco romano, con sus intrigas y cotilleos, y la de la arena, con la muerte de los esclavos como entretenimiento de las clases superiores. Una vez más, la brillantez de la planificación radica en la separación de los dos mundos en diferentes alturas, dando pie a la metáfora visual que Kubrick y Anthony Mann vienen utilizando desde el principio del filme y que vuelve a identificar el espacio de los esclavos con el infierno. Una idea que, como decíamos, no solo ha de atribuirse al director y el guionista, sino también a Peter Ustinov que, como ya se ha señalado en alguna ocasión, colaboró puntualmente con Trumbo en algunas reescrituras de guión que, por lo general, estaban centradas en su personaje:

“Peter Ustinov realizó una brillante contribución a la parte romana de la escena del combate al sugerir que la conversación romana tuviera lugar mientras los combates concertados se celebran en el estadio, abajo. Nada podría ilustrar mejor la crueldad de los romanos, su absoluta indiferencia ante la vida humana. También resuelve otro problema, con el que creo que se hubiera topado el director: filmar a las parejas en combate sin mostrar detalles excesivamente escabrosos. Tenía tres o cuatro planos de reacciones para cubrir el primer combate. Pero, obviamente, dos hombres que luchan a muerte no terminan su combate tan pronto. Parecería algo falso. Ahora, sin embargo, podemos solucionar este problema intercalando las conversaciones romanas con los combates”³¹⁴.

A modo de añadir más dramatismo al combate, éste viene antecedido por dos largos planos de los cuatro esclavos escoltados por Marcelo a lo largo de la escuela hasta llegar al pequeño anfiteatro que el lanista dedica a espectáculos privados como los encargados por sus actuales huéspedes. Al final del segundo plano, cuando los esclavos entran por la diminuta puerta que conduce a lo que Fast denomina en su novela como “sala de espera”³¹⁵, destaca el cabalgado de sonido de la risa de Claudia proveniente del plano inmediatamente posterior. La contraposición entre la risa de la mujer patricia y la entrada de los esclavos por la puerta –como si de reses introducidas al matadero se tratase- resulta tremendamente eficaz, pues ilustra el desprecio que los nobles romanos sienten por la vida humana.

Igualmente brillante resulta la conversación en off que se escucha sobre el rostro de los gladiadores en la sala de espera. Mientras que ellos se muestran compungidos ante lo que pueden ser sus últimos minutos de vida, los nobles romanos hablan entre risas y con naturalidad sobre el adulterio con sus propios esclavos. Helena –a la que vemos en un breve plano sentada cómodamente en la terraza de Batiato- le confiesa a Claudia que su padre casi deshereda a Glabrio por violar a las esclavas de la familia. Éste se defiende de

³¹⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

³¹⁵ Fast, H.: Op. Cit., p 157.

la “naturalidad” de sus actos mencionando la doble intención que subyace en la elección, a cargo de su mujer, de bellos jóvenes menores de veinte años para desempeñar la función de portadores de su litera.

Quedan así contrapuestos los dos mundos en colisión: mientras que unos van a morir, otros hacen gala de su depravación moral.

La intensidad de los primeros planos de Crixo y Espartaco, observándose en lo que pueden ser sus últimos instantes juntos, se ve quebrada por la orden de Marcelo de abrir la puerta de la sala de espera. Al hacerlo, vemos la diferenciación de los dos espacios que mencionaba Trumbo en su análisis del filme. Abajo, la arena, el infierno destinado a los esclavos. Arriba, los nobles romanos, rodeados de lujos para contemplar cómodamente el espectáculo de humillación y muerte que han encargado a Batiato.



46. La brillante puesta en escena de los dos mundos en colisión de los que habla el guión de Trumbo. Arriba, los romanos en una evidente metáfora visual sobre el estrato que ocupan en la sociedad. Abajo, los esclavos en la oscuridad de su particular infierno en vida.

El instructor de los gladiadores es el encargado de anunciar el primer combate, que va a enfrentar a Criso y Galino. Un último intercambio de miradas entre el primero y Espartaco marca sutilmente lo que puede ser la despedida de los dos compañeros y amigos.

Dado que lo importante, en lo que al primer combate se refiere, son las reacciones de Espartaco, Kubrick se abstiene de abandonar la sala de espera.

Así, no solo veremos de la lucha en la arena únicamente aquello que el esclavo tracio ve, sino que el director se reserva la espectacularidad y emoción del combate para el segundo enfrentamiento. Por consiguiente, escucharemos el sonido de las espadas de Crixo y Galino sobre los rostros de Draba y Espartaco. Los primeros planos de ambos demuestran que, mientras el etíope parece resignado a su suerte, el tracio se muestra visiblemente ansioso y preocupado. Es la primera vez que es testigo de un espectáculo tan atroz, con lo que no puede resistir el impulso de contemplar lo que sucede en la arena a través del hueco que dejan libre dos maderos de la pared de la sala de espera. La alternancia de primeros planos de Draba y Espartaco tras la breve contemplación del macabro espectáculo que se libra en la arena termina de añadir dramatismo a la secuencia al traernos a la memoria la conversación en la que el etíope le decía al tracio proféticamente que algún día se enfrentarían a muerte y tendría que matarle.

El primer acto del siniestro espectáculo encargado por los nobles romanos se resuelve a favor de Crixo. Mientras el cuerpo inerte de Galino es arrastrado fuera de los límites de la arena de combate, la puerta de la sala de espera se abre, tanto para permitir la entrada del vencedor como para posibilitar la salida de los dos próximos gladiadores que habrán de enfrentarse.

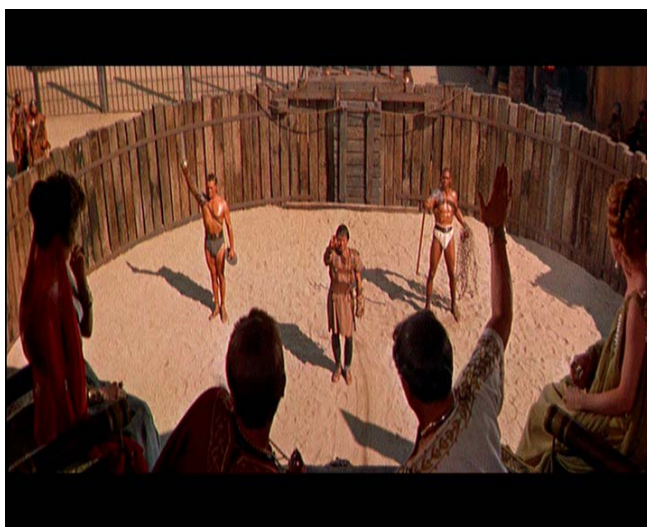
Aturdido y exhausto, Crixo entra en la sala de espera. Pese a que la mirada de su amigo Espartaco busca el contacto visual, el vencedor del primer enfrentamiento es incapaz de mirarle a los ojos. Sin tiempo para reflexionar sobre lo ocurrido, Marcelo ordena a los siguientes gladiadores que salgan a la arena. En ese momento, la cámara de Kubrick abandona la sala de espera por primera vez en lo que va de exhibición para centrarse en la llegada de Varinia a la terraza donde los nobles romanos contemplan el espectáculo que han encargado.

Trumbo criticó en su *Report on Spartacus* las comedidas reacciones de Jean Simmons en este punto del filme³¹⁶. En su opinión, la actriz británica debía abandonar en este momento la contención dramática en pos de una

³¹⁶ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

mayor desesperación que reflejase la vorágine emocional que le supone a Varinia el descubrimiento de su amado en la arena de combate.

La salutación de Marcelo –“*Los que van a morir te saludan*”³¹⁷- es respondida por Craso –en un gesto que subraya quién ostenta el poder en la grada-, dando comienzo el segundo combate de la jornada: el que enfrenta a Draba y Espartaco.



47. La evidente alusión al saludo fascista –especialmente notable en el personaje de Marcelo (Charles McGraw)- como subrayado de la tendencia política que Trumbo atribuirá a Craso (Laurence Olivier).

La lucha entre los dos gladiadores supone otro de los mayores logros estéticos de Kubrick en el filme. El propio Trumbo manifestó en su análisis que la muerte del esclavo etíope era, en su opinión, la “*mejor secuencia jamás rodada de un asesinato*”³¹⁸. Sin embargo, el guionista puso una traba al combate.

En su opinión, la frase “*Tu tracio lo está haciendo muy bien*”³¹⁹, que dice Helena en un momento de la lucha, no resulta propia de un patricio romano – irónicamente, Trumbo apuntaba que dicha frase únicamente sería razonable en

³¹⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³¹⁸ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

³¹⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

boca de un espectador de un canódromo³²⁰-. Sin embargo, su petición de que la frase fuese eliminada no tuvo éxito y, a día de hoy, sigue figurando en el montaje final del filme.

Más significativa que la de Claudia y Helena resulta la conversación política que sostienen Craso y Glabrio mientras los dos esclavos se batan a muerte en la arena. En ella, el militar romano le confiesa a su amigo que logró su reciente nombramiento comprando al Senado sin que Graco se enterase. Las palabras de Craso resultarán fundamentales para la trama política del filme por suponer la primera manifestación explícita de la corrupción reinante en el Senado y, por extensión, en el sistema político romano.

La apuesta de Helena por el tridente como ganador del combate nos devuelve a la acción que se vive en la arena, basculando el guión, una vez más, entre la trama política y el drama de los esclavos.



48. La importancia de los dos espacios ideados por Trumbo y Ustinov en la puesta en escena del combate entre Draba (Woody Strode) y Espartaco (Kirk Douglas).

Tras haber sido derribado por su adversario, Espartaco es acorralado por Draba. Al etíope solo le queda rematar a su rival tras contemplar cómo Helena baja el dedo condenando al tracio a muerte. No podemos pasar por alto que, al ser Craso quien ha encargado el combate, a la vez que el que ha recibido el saludo inicial, debería ser él quien dictaminara sentencia. El propio Craso se muestra sorprendido de la iniciativa de su amiga, como deja claro su

³²⁰ Lo que nos lleva a concluir que la línea de diálogo de Helena no es, después de todo, tan desafortunada, pues sirve para recalcar la idea de que los de arriba se comportan como si contemplaran un espectáculo protagonizado por animales.

gesto a la derecha del plano. Helena le ha usurpado una labor que sólo le correspondía a él. El ansia de poder de la hermana de Glabrio, unido a su crueldad –que, como ya hemos dicho, contrasta en todo momento con la actitud diametralmente opuesta de Varinia- son los dos elementos que explican la sustitución de Craso por Helena en lo que se refiere a la sentencia de muerte de Espartaco.

Inesperadamente para todos –incluido el propio Espartaco-, Draba se niega a acatar la orden, lanzándose violentamente contra el anfiteatro. Su rabia se asemeja enormemente a la del esclavo tracio cuando se encaramó a la reja de su celda desde la que Batiato y Marcelo pretendían observarle mientras violaba a Varinia como un animal. La reacción de Draba es perfectamente equivalente a aquella: tras lanzar el tridente contra los cuatro romanos corre a encaramarse hacia la tribuna.

Su muerte, descrita por Trumbo como la muerte de un toro, va a ser un asesinato en dos tiempos. El primero, el del impacto de la lanza en su espalda, que en el paralelismo que hace Trumbo con la feria taurina se correspondería con la estocada. El segundo, la puñalada de Craso en la nuca, que sería la puntilla que le se atesta al toro de no caer tras la estocada.

Tal y como señala Duncan Cooper en su artículo *Who Killed Spartacus?*³²¹, el contraplano de Craso en el que vemos cómo la sangre que brota del cuello de Draba mancha su rostro, fue censurado por Universal tras las presiones de la Legión de la Decencia después del primer pase de prensa del filme. No fue hasta su restauración en 1991 que se pudo ver un plano que resulta fundamental por dos motivos:

- 1) El primero, y más obvio, por su brutalidad y crueldad, que sirven para confirmar el carácter de Craso.
- 2) El segundo, como apunta Cooper, lo encontramos en el propio gesto del militar romano. Al echarse lentamente hacia atrás podemos observar una mirada de terror ante lo sucedido, ante

³²¹ Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?*, revisión del texto publicado originalmente en Cineaste (Cineaste, Vol. 18, nº3, 1991, p 18-37) extraída de [http:// www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0103.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0103.html) el 3 de julio de 2007.

la posibilidad de que el levantamiento de un esclavo pudiera haber llegado a acabar con su vida.

Igualmente revelador será el largo –en lo que a su duración se refiere– primer plano de Espartaco. Con la mirada perdida, trata de comprender la situación que acaba de vivir: el sacrificio de su compañero en pos de acabar con la injusticia que supone la obligación de matar a un semejante únicamente para el divertimento de la clase poderosa. No en vano, la muerte de Draba va a ser uno de los dos hechos que pongan fin a lo que Fast se refería en su novela como etapa de “ausencia de conocimiento”.



49. La construcción visual de la muerte de Draba (Woody Strode), calificada por Trumbo como la “*mejor secuencia jamás rodada de un asesinato*”.

La rebelión de los esclavos

La muerte de Draba da paso a un plano del patio vacío de la escuela de gladiadores. Un movimiento de grúa nos lleva hasta Varinia, que contempla el solitario panorama desde la verja de la cocina a modo de adiós. Sabe que le va a resultar imposible despedirse de Espartaco, sobre todo después de lo ocurrido en el anfiteatro.

En el interior de la escuela, Kubrick nos muestra, por medio de una panorámica de arriba abajo, el cuerpo inerte de Draba, que ha sido colgado cabeza abajo a modo de recordatorio de la suerte que correrá cualquier esclavo que intente rebelarse. Los gladiadores desfilan ante el macabro espectáculo que supone el cuerpo sin vida de su compañero. El único que se para un instante es Espartaco. Su parada es aprovechada por Marcelo, quien, por medio de sus crueles palabras –“*Estará ahí hasta que se pudra*”³²²–, demuestra una mentalidad acorde con el mundo romano pese haber sido él también esclavo hace años.



50. Un nuevo paralelismo visual entre los esclavos y el ganado. Draba (Woody Strode) es colgado por Batiato (Peter Ustinov) y Marcelo (Charles McGraw) cual res en el matadero.

Encerrados en sus respectivas celdas, vemos uno a uno los rostros de cuatro gladiadores –el último de ellos, Espartaco– que meditan acerca de lo que han vivido ese día y, lo más importante, lo que ha llevado a su compañero

³²² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Draba a sacrificar su propia vida en vez de cumplir un designio cruel, amoral e injusto.

Un fundido a negro puntúa una nueva elipsis temporal, situando la acción en el día siguiente a la muerte de Draba. Marcelo entra desafiante a la cocina-comedor, seguido, como siempre, de los gladiadores propiedad de Batiato. La misma niña esclava que ya hemos visto en ocasiones anteriores se encarga de repartir a los alumnos de Marcelo sus respectivos cuencos para la comida. Sin embargo, por igual que parezca, la rutina ha cambiado. Varinia no está en la cocina. Buscándola con la mirada, Espartaco repara en ella subida a un carro a la salida de la escuela. Consciente de que el esclavo la observa, Marcelo se acerca para comunicarle –en tono de burla- que ha sido vendida y marcha a Roma. Dejándose llevar por la confusión que le ha causado la noticia, el tracio murmura “*vendida*” a modo de pregunta, infringiendo así la norma que prohíbe a los esclavos hablar en la cocina. Un descuido que Marcelo aprovecha para azotarle en la cara mientras le recuerda el reglamento que acaba de vulnerar con su pregunta.

Como acertadamente indica el profesor Antonio Castro en su estudio monográfico sobre la obra de Kubrick³²³, es en la noticia y la actitud de Marcelo donde se encuentra el motivo directo de la espontánea sublevación de los esclavos. Espartaco golpea al instructor como reacción directa a la noticia que le acaba de dar. De esta manera, el levantamiento de los esclavos viene motivado por la ira de Espartaco ante la pérdida de Varinia. Una ira agudizada por el trato recibido de Marcelo en un momento tan crítico.

No obstante, no habrá de confundirse la motivación directa de la rebelión con los motivos detonantes de la toma de conciencia de Espartaco y que supondrán el paso a la segunda etapa en la historia del esclavo tracio. Como ya se ha adelantado, la injusticia cruel de la muerte de Draba es el primero de los dos motivos que van a desencadenar dicha conciencia a la que se refería Fast en la novela. El segundo lo situará Trumbo en este punto. La marcha de

³²³ Castro, A.: *Stanley Kubrick*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2003.

Varinia supone para Espartaco la toma de conciencia de la imposibilidad de vivir sin el ser amado³²⁴. Esto hace que el personaje interpretado por Kirk Douglas abandone su coraza individualista que, como ya se ha comentado, venía caracterizada por su fuerte instinto de supervivencia –recordemos la conversación de Espartaco con Crixo, en la que le confesaba que, de verse obligado a luchar contra él habría de matarle- y su falta de conciencia social o colectiva.

Aún así, la toma de conciencia del esclavo tracio no tendrá lugar hasta que reflexione sobre lo ocurrido tras llevar a buen puerto la espontánea sublevación que él mismo ha iniciado. En su ataque a Marcelo, acompañado de un feroz rugido, Espartaco vuelve a mostrar su lado más animal, algo en lo que Kubrick –para disgusto de Trumbo- se recrea, valiéndose de dos planos que serán criticados por el guionista en su *Report on Spartacus*³²⁵:

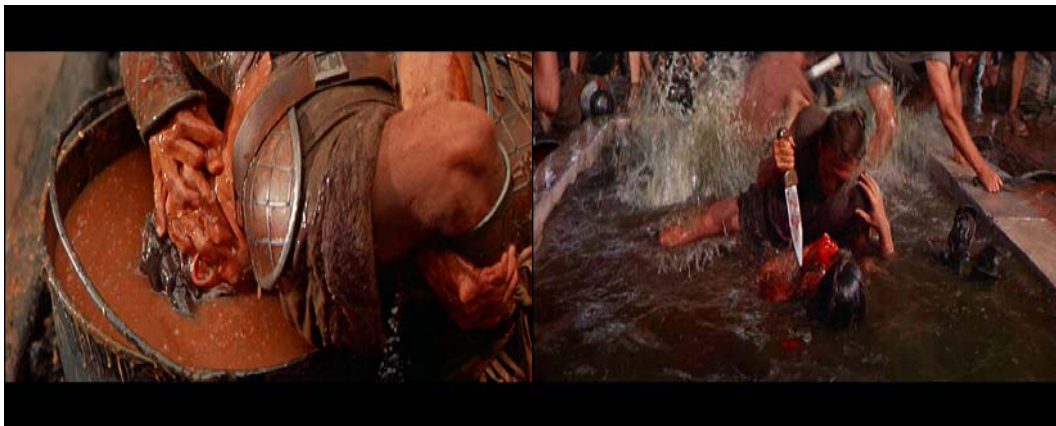
1) El del ahogamiento de Marcelo, al que Kubrick dedica una atención especial. La muerte del instructor de los gladiadores es retratada por el director neoyorquino con gran dureza, de tal manera que se nos va a mostrar hasta su último estertor de vida. La principal objeción de Trumbo a la traslación visual de este asesinato se va a centrar tanto en la duración de los planos de Marcelo con la cabeza hundida en la olla como en el color del guiso en que Espartaco ahoga al otrora gladiador. El contenido del puchero provoca, de acuerdo con el guionista, una desagradable identificación entre dicho guiso y el vómito humano.

2) El apuñalamiento del soldado romano a manos de Espartaco en la piscina del atrio. Trumbo propuso que dicho asesinato se sugiriese y no fuese mostrado de manera explícita. En su opinión, no resultaba adecuado mostrar al esclavo tracio ensañándose en las muertes de sus enemigos por poder resultar

³²⁴ Algo a lo que Peter Hanson se refiere como la lucha de Espartaco por la libertad para amar. Hanson, P.: Op. Cit., p 136.

³²⁵ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

perjudicial de cara a la identificación con el personaje y el mensaje final del filme.



51. El asesinato de Marcelo (Charles McGraw) y el apuñalamiento del soldado romano en la piscina del atrio.

Sin embargo, otros hechos, como el liderazgo visual que se le atribuye a Espartaco –en especial, el los planos de la verja-, agradaron profundamente al guionista que, en resumen, consideró la secuencia de la revuelta como muy satisfactoria.



52. La cita de Kubrick a uno de sus directores predilectos, Vsevolod Pudovkin. A la izquierda, los esclavos de la escuela de Capua en **Spartacus**. A la derecha, los huelguistas de **Mat (La madre, Vsevolod Pudovkin, 1926)**.

Un último elemento ha de ser destacado en la secuencia que nos atañe. Se trata de la fuga de Batiato, que añade un nuevo dato de la personalidad del lanista: su cobardía. Como se ha visto –y se seguirá viendo- a lo largo de este estudio centrado en la obra de Trumbo, la cobardía es uno de los rasgos más negativos que el guionista podía atribuir a sus personajes³²⁶. Pese a la defensa moral que Ustinov hizo de Lentulo Batiato en 1960, en una de las entrevistas promocionales para televisión de la película que en esos días se estrenaba en Norteamérica³²⁷, el guión de Trumbo se encarga de dejar muy claro precisamente lo contrario: el Batiato de Trumbo es un hombre amoral que mercantiliza todos los aspectos de su existencia, comercia con esclavos y es un adulator, cobarde, proxeneta y violador –que no tenga éxito con Varinia no implica que no lo haya tenido con el resto de sus esclavas-.

La presentación del Senado

El levantamiento de los esclavos marca el abandono del territorio físico vinculado a éstos –primero las minas, luego la escuela de gladiadores- en pos de situar por vez primera la acción en el espacio geográfico en que reside el segundo mundo que el guión de Trumbo retrata en el guión de **Spartacus**: Roma. Para evidenciar aún más la polarización de la República, lo primero que vemos de Roma es precisamente el Senado. No se trata de una decisión arbitraria –podríamos haber entrado siguiendo a la plebe por algunas de las calles más sucias de la capital- sino de un intento por parte de Trumbo de maximizar la colisión visual entre ambos mundos evidenciándola de la mayor manera posible.

En lo que a la escenografía se refiere, el Senado del filme dirigido por Kubrick va a tener una enorme similitud con el decorado más significativo del

³²⁶ En especial tras su negativa a colaborar con el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC).

³²⁷ Entrevista que podemos encontrar en la edición especial del DVD editada por Universal en España (**Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003)) y en la que Ustinov dice en relación a su personaje: “[Batiato] cree que la vida no vale nada porque todos lo creen pero, al mismo tiempo, no es un hombre malo”.

filme anterior del director neoyorquino: el salón del Château de l'Aigle en que tiene lugar el consejo de guerra contra Paris (Ralph Meeker), Ferol (Timothy Carey y Arnaud (Joseph Turkel) en **Paths of Glory**. Al igual que éste, el Senado romano va a venir caracterizado por dos elementos: el suelo de baldosas blancas y negras que nos recuerda a un tablero de ajedrez y el techo extremadamente alto, causante de una sensación de inmensidad, de tamaño infinitamente superior al que la estancia tiene, lo que la confiere un halo de frialdad, de vacío espacial.



53. La importancia de la escenografía en el cine de Stanley Kubrick. A la izquierda, las baldosas del Château de l'Aigle simbolizan un tablero de ajedrez en **Paths of Glory**. A la derecha, la inmensidad de la sala de guerra de **Dr. Strangelove**, en la que los espacios vacíos son la nota escenográfica dominante. En el centro, el Senado de **Spartacus**, con su evocación al suelo de **Paths of Glory** y la anticipación del techo –ya presente en **Paths of Glory**- y los espacios vacíos de la sala de guerra de **Dr. Strangelove**.

Respecto al primero de los elementos, no ha de sorprendernos que Kubrick se empeñe en mostrar, siempre que puede, las baldosas del suelo. Como ya hiciera en **Paths of Glory**, el director de **Spartacus** va a buscar una identificación entre la batalla que se libra en el Senado y una partida de ajedrez. Cabe señalar que la obsesión de Kubrick por el ajedrez nace de su dominio de este juego de estrategia y estará presente en muchos de sus filmes.

En cuanto al segundo, también constituirá una de las características de los espacios fundamentales de la acción en las películas de trama política de Kubrick. Así, el Château de l'Aigle en **Paths of Glory**, el Senado en **Spartacus** y la sala de guerra en **Dr. Strangelove** (¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú, Stanley Kubrick, 1963) van a ser estancias disfuncionales, de una inmensidad exagerada, inconcebible. En ellas, tan solo un pequeño espacio es

utilizado, relleno por los personajes. Valiéndose de la frialdad de las cámaras políticas, Kubrick trazará un paralelismo con la frialdad inherente al sistema político que representan.

Con respecto a esta concepción del espacio, en lo que al Senado romano se refiere, Trumbo dejó constancia de la sorpresa que le produjo esa visión “*daliniana*” de algo que todos imaginaríamos más abarrotado de gente. No obstante, al guionista le gustó mucho el tratamiento y la brillantez con la que Kubrick llevó a la pantalla el Senado romano. No se encuentra ninguna objeción respecto a esta secuencia en su *Report on Spartacus*.

La acción en el Senado romano arranca con la discusión acerca de la reciente noticia de la fuga de un grupo de esclavos en Capua. El guión posibilita de manera brillante que el espectador contraste la versión romana de lo sucedido con la que él mismo ha podido contemplar con sus ojos.

Mediada la discusión, Graco (Charles Laughton) y su pupilo Julio Cesar (John Gavin) entran en la sala, avanzando lentamente por ella hasta tomar asiento.

El senador que diserta acerca del levantamiento de esclavos en Capua presenta una serie de datos que hacen evidente que se ha producido una elipsis temporal desde que la acción abandonase Capua. De acuerdo con el orador, los esclavos sublevados aumentan en número con cada día que pasa desde su levantamiento.

Graco aprovecha el interludio que supone el fin del discurso del senador al que oyésemos a su llegada, para voltearse y preguntar a Glabrio por el “poderoso” Craso. Por la conversación en el atrio de la escuela de Batiato en Capua, ya conocemos la enemistad política entre Craso –y, por extensión, también su protegido Glabrio- y Graco. De ahí que sea imposible pasar por alto que, en la alusión al poder de Craso por parte de Graco, se encuentra una burla, una connotación negativa. Dada su ingenuidad e inexperiencia política – de la que muy pronto hará gala-, Glabrio pasa por alto el detalle y contesta que Craso está fuera de la ciudad. Sin abandonar la ironía, el obeso senador romano interpretado por Laughton responde, con una falsa adulación, que Roma no tiene nada que temer mientras Glabrio esté en ella.

Ingenuamente, Glabrio responde con un asentimiento de agradecimiento las palabras de Graco, como si de un halago se tratasen. Su gesto marca la toma de palabra de otro senador que añade información sobre lo sucedido en Capua haciendo mención a su pérdida personal de tres millones de sestercios como causa de los destrozos ocasionados por los esclavos, que lo arrasan todo a su paso. Por ello, el senador propone la vuelta de Pompeyo y sus legiones de España.

La alusión a Pompeyo supone el inicio de las intrigas políticas. Julio Cesar susurra a su mentor que él sofocaría la revuelta con apenas quinientos hombres. Mientras pide a su pupilo que no diga tonterías, Graco se levanta para tomar la palabra y hacer público el plan político que ha urdido desde antes de su llegada al Senado.

La simpatía de la cámara para con el orondo senador plebeyo queda evidenciada por la buena acogida que tienen tanto sus propuestas como sus ironías. El plan de acción de Graco pasa por sofocar la revuelta valiéndose de la guarnición de Roma comandada por Glabrio. El protegido de Craso recoge con incredulidad la propuesta del que es el mayor enemigo político de su protector en el Senado.

La propuesta de Graco se topa con una única objeción, la del senador que interviniese justo antes que él. Éste señala la imprudencia que supone dejar Roma, en donde hay más esclavos que romanos, sin protección alguna. Una frase totalmente intencionada y que pone el dedo en la llaga en uno de los aspectos fundamentales que Trumbo plantea desde el guión del filme: unidos, los esclavos superan en número a los romanos, con lo que su victoria es perfectamente factible.

Graco es consciente de lo que señala su compañero de cámara, con lo que matiza que seis cohortes resultarán suficientes para poner fin a la amenaza. Como buen político, el plebeyo concluye su discurso en tono distendido, volviendo a hacer gala de su ironía:

“El resto se quedará en Roma para protegeros de vuestras criadas”³²⁸.

³²⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La broma de Graco vuelve a ser bien acogida por el Senado, momento que aprovecha el orondo político para preguntarle a Glabrio si acepta el desafío que se le acaba de plantear. El protegido de Craso coge el encargo de Graco como si del mayor de los honores se tratase, inconsciente de que tras el designio de su enemigo político se encuentra una maniobra que en nada agrada a quien le propusiera para el cargo.

Tras la aceptación de Glabrio, conoceremos el verdadero motivo que se esconde bajo la propuesta de Graco y que supondrá la primera identificación entre el obeso senador y Craso. Al igual que el militar patricio hiciera para encomendar a Glabrio la guarnición romana, Graco aprovecha la ausencia de Craso para proponer a su pupilo Julio César como mando militar de la guarnición durante la marcha de Glabrio.

Al adoptar las mismas técnicas a la hora de hacer valer su poder en el Senado, Trumbo establece una identificación entre los dos políticos, señalándolos como igualmente culpables del mal funcionamiento de un sistema corrupto y decadente. A pesar de que ambos representan a las dos Romas políticamente enfrentadas entre sí –patricios y plebeyos-, se nos van a mostrar como distintas caras de la misma moneda. Ambos fomentarán la corrupción y buscarán el poder personal, si bien es cierto que al amparo de un régimen distinto. Tal y como señala Trumbo en su *Report on Spartacus*, mientras que Craso representa –hablando en términos políticos actuales- la autocracia, Graco se corresponde con la democracia. Pero, pese a que en el segundo encontramos más virtudes que en el primero –dada la preferencia política del guionista por un sistema político democrático frente a uno dictatorial-, ninguno de los dos resultará satisfactorio en la práctica, puesto que ambos defenderán la desigualdad social por medio de la exclusión de los esclavos del sistema que cada uno representa. De ahí que la única alternativa política e ideológica posible sea la que representa la revolución de los esclavos –que, siguiendo con el paralelismo político contemporáneo, no es otra que el marxismo-.

A su salida del Senado, Graco pregunta a un cariacontecido Julio César si no está contento con su nuevo cargo. Éste se muestra receloso por tratarse

de un cargo temporal, algo que cuestiona su interlocutor, feliz por el éxito político que supone para él haber separado a Glabrio de Craso. En su descripción del poderoso militar patricio encontramos una de las líneas de diálogo más definitorias del guión de Trumbo. Por medio de una brillante metáfora, el obeso senador plebeyo sintetiza algo sobre lo que el guión volverá a incidir posteriormente, el amor incestuoso de Craso por Roma:

*“Esta República nuestra es como una viuda rica. La mayoría de los romanos la quieren como a su madre, pero Craso sueña con casarse con ella, por decirlo suavemente”*³²⁹.

Glabrio va a ser vitoreado por los senadores –incluidos Julio Cesar y Graco, que es quien más alza la voz para hacerse notar- en la escalinata del Senado. La marcha del protegido de Craso desencadena una acción menor, la de Graco comprando una gallina para “*hacer un sacrificio a los dioses*” por el éxito de Glabrio. En otro diálogo brillante, Julio César le pregunta a su amigo y mentor por su creencia en los dioses. La frase de Graco, que hace hincapié en su cinismo –no solo religioso sino, como veremos más adelante, referente a todos los aspectos cotidianos e ideológicos de su vida-, vuelve a hablar por sí misma:

*“En privado no creo en ninguno. Y tú tampoco. En público, creo en todos”*³³⁰.

La de Graco es la respuesta del perfecto político. Su cara pública ha de mostrarse de acuerdo con lo que la mayoría espera de él. Y como la plebe cree en los dioses, él también ha de creer. Una vez más, cuesta resistirse a apuntar la enorme similitud entre el planteamiento formulado aquí por Trumbo y el que plantease Jim Thompson en el primer boceto que coescribiera junto con Kubrick en 1956 para **Paths of Glory**³³¹. Las maneras del personaje del

³²⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³³⁰ Ibidem.

³³¹ Kubrick, S. y Thompson, J.: *Paths Of Glory, Screenplay Draft*, 1956, extraído de www.screentalk.biz/scripts/pathsofglory.pdf el 15 de enero de 2007.

general Broulard, interpretado en aquella por Adolphe Menjou, son tremendamente similares a las de Graco en **Spartacus**.

La presentación de Antonino

La llegada de Craso a su fastuosa villa vuelve a servir para enfatizar su enorme riqueza y poder. Pese a que la indicación de una mansión de estas características es una decisión obvia de guión –y por tanto, achacable a Dalton Trumbo-, no ha de pasarse por alto el gusto de Kubrick a lo largo de su filmografía por hacer de los edificios la extensión de determinados rasgos de la personalidad de quienes moran en ellos. Son buenos ejemplos de lo anterior el lujo fastuoso y, en buena parte, decadente de las mansiones en que habitan:

- El general Mireau (George Macready) en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957).
- Clare Quilty (Peter Sellers) en **Lolita (Id.**, Stanley Kubrick, 1962).
- El noble matrimonio de Barry (Ryan O'Neal) y Lady Lyndon (Marisa Berenson) en **Barry Lyndon (Id.**, Stanley Kubrick, 1975).
- Jack Torrance (Jack Nicholson) en **The Shining (El resplandor**, Stanley Kubrick, 1980).
- El matrimonio Harford (Tom Cruise y Nicole Kidman) y Victor Ziegler (Sydney Pollack) en **Eyes Wide Shut (Id.**, Stanley Kubrick, 1999).



54. La arquitectura de los edificios en los filmes de Kubrick como extensión de la depravación de sus habitantes. De arriba abajo e izquierda a derecha: el Chateau de l'Aigle en **Paths of Glory**, la villa de Craso en **Spartacus**, la mansión de Quilty en **Lolita**, el castillo de los Lyndon en **Barry Lyndon**, el Overlook Hotel en **The Shining** y el apartamento de los Harford en **Eyes Wide Shut**.

El de Craso es un buen ejemplo a añadir en la lista anterior –también lo son el de Batiato y el de Graco, como tendremos ocasión de comprobar más adelante-.

Al igual que sucede en los casos anteriores, la lujosa fachada de la vivienda del patricio es testigo de la inmoralidad que se esconde tras sus puertas. Al igual que sucedió en la escuela de Batiato, el guión de Trumbo no espera lo más mínimo para poner de manifiesto dicha inmoralidad decadente. En la misma entrada de Craso a sus aposentos le espera un grupo de seis esclavos que, como sabremos por boca de uno de sus sirvientes, constituyen un regalo –léase soborno político- del gobernador de Sicilia. Huelga subrayar la inmoralidad inherente de dicho gobernador, algo que permite a Trumbo desarrollar una idea expuesta por Karl Marx en *El Capital* al referirse a la utilización de seres humanos como moneda de pago:

“La misma idea era corriente entre los patricios romanos. El dinero que habían anticipado al deudor plebeyo se convertía, gracias a los víveres de éste,

*en carne y sangre del deudor. Por eso esta 'carne y sangre' era <<su dinero>>*³³².

De entre los seis seres humanos que le son entregados –regalados por un patricio a otro a modo de gratificación por sus favores políticos de la misma manera que hoy en día se podría dar un maletín con dinero, de acuerdo con la cita de Marx-, Craso solo prestará atención desde el principio a uno de ellos: Antonino (Tony Curtis).

La mayor crítica que Trumbo hiciese en su análisis de ochenta páginas a un elemento únicamente achacable a Kirk Douglas lo encontramos en el propio personaje de Antonino, que fue una apuesta personal de Douglas para incluir en el proyecto a su amigo Tony Curtis. El protagonista y productor de **Spartacus** había coincidido con el joven actor durante el rodaje de **The Vikings (Los vikingos)**, Richard Fleischer, 1958), en el que se habían hecho muy amigos. De acuerdo con Peter Hanson, dado que Curtis debía una película a Universal, Douglas pensó en ayudarle pidiendo a Trumbo la creación de un papel para él³³³. De esta manera, el guionista ideó el personaje de Antonino que, pese a no figurar en la novela de Fast, le permitía desarrollar una serie de elementos que no tenían cabida en ningún otro personaje, como, por ejemplo, la sensibilidad artística. Desgraciadamente para Trumbo, el resultado final no resultó como lo que el guionista había previsto. En boca de Curtis, las palabras redactadas por Trumbo perdían toda la intensidad dramática que el guionista pretendía con ellas. Tremendamente enfadado, Trumbo arremetió contra la actuación del protegido de Douglas en los siguientes términos:

*“Soy lo bastante ignorante para considerarlo [a Tony Curtis], especialmente en **Spartacus**, uno de los actores más deplorables y con menos talento que he visto. Afirmando aquí y ahora, por escrito y ante sus éxitos anteriores y los enormes triunfos que el futuro le deparará, que este joven, en **Spartacus**, es un don nadie sobredimensionado que seguirá siéndolo a lo largo*

³³² Marx, K.: *El Capital. Crítica de la economía política, Libro I, Tomo I*, Op. Cit., p 382 (nota al pie).

³³³ Hanson, P.: Op. Cit., p 236.

*de toda su carrera y que, a largo plazo, es un pesado lastre atado al cuello de cualquiera que busque algo más que un par de ojos violeta parpadeantes*³³⁴.

Es cierto que, contemplando la secuencia, todo el peso dramático de la acción recae sobre el personaje interpretado por Laurence Olivier. Así, va a ser Craso el encargado de hacer la presentación del joven esclavo siciliano, siguiendo la lógica de la que ha hecho gala el guión de Trumbo desde el principio de la película. Como con el resto de personajes relevantes, los primeros datos de Antonino los oímos por boca de otro personaje.

La actitud y el trato de Craso denotan un interés por su interlocutor muy similar al que sintiera por Varinia en Capua. El poderoso militar pregunta al esclavo por su pasado de la misma manera que hiciera con la esclava de Britania justo después de que ésta vertiera la jarra de agua sobre Glabrio.



55. Los esclavos empleados a modo de capital económico a la vez que como objetos para satisfacer los vicios de sus amos.

Por muy cultivado que sea –afirma conocer a los clásicos–, las referencias de Antonino no parecen ni lo suficientemente impresionantes ni lo bastante necesarias para alguien como Craso. Sin embargo, éste le destina nada menos que la función de ser su criado personal. La explicación a tal honor la encontramos tanto en la brillante interpretación de Olivier –su mirada denota un deseo que ya podemos identificar por haberlo visto antes en Capua– como en la intencionada línea de diálogo de Trumbo en la que Craso se pregunta qué puede hacer con “*un chico con tantos y tan variados talentos*”³³⁵. Resulta evidente que cantar y conocer a los clásicos –que es lo único que Antonino

³³⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

³³⁵ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

dice saber- no son ni muchos ni demasiado variados talentos. De la frase redactada por Trumbo no podemos sino deducir que el militar se refiere a otra clase de atributos que son los que, sin duda, le llevan a darle un cargo que le permita tenerle lo más cerca posible.

Esta primera referencia a la bisexualidad de Craso –al que ya hemos visto desear a un hombre y a una mujer- va a servir de introducción a la tan comentada escena de las “ostras y los caracoles” que tendrá lugar en el baño del patricio y que será analizada detenidamente a su debido tiempo.

La conversación con Glabrio sobre su marcha al frente de las seis cohortes romanas

Pese a su importancia, el primer encuentro entre Antonino y Craso es extremadamente breve. El motivo lo encontramos en la urgencia que tiene para el militar romano hablar con Glabrio –por el que ha preguntado nada más entrar en sus aposentos- sobre lo ocurrido en el Senado durante su ausencia. Una vez le localiza en la terraza y le llama para que entre en el salón, Glabrio no tarda en relatar lo que él entiende como excelentes nuevas.

Con gesto de suficiencia, Glabrio entra en la estancia desde la que le ha llamado Craso pidiéndole, en principio, que le dé la enhorabuena para corregirse después modificando la frase a la primera persona del plural.

Al contrario de lo que él pensaba –y quedando por segunda vez en lo que va de filme patentes su inocencia e ingenuidad-, la noticia de su marcha de Roma no solo no agrada a su mentor, sino que le enfurece visiblemente. Tras un violento grito, que sirve a su interlocutor para borrar de su rostro el gesto triunfal, Craso pregunta si Graco tuvo algo que ver en dicha decisión. Queda así de manifiesto la diferencia obvia entre los dos personajes que intervienen en la secuencia: la ingenuidad de Glabrio contrasta con la amplia perspectiva política de Craso. De hecho, pese a la evidente insinuación de que Graco buscaba perjudicarles políticamente, y a pesar de su rostro pétreo, Glabrio

sigue sin comprender la situación y contesta que el senador plebeyo le propuso para luchar contra los esclavos de manera muy decente.

Este último calificativo dedicado por su protegido a su Némesis política es lo que termina de enfurecer a Craso que, ahora sí, reprende a su interlocutor por su torpeza. Pese a que ya lo dejara claro en la terraza de Batiato, el militar patricio vuelve a explicitar los motivos que le llevaron a sobornar al Senado para que Glabrio fuese puesto al frente de la guarnición más importante de la República: controlar las calles de Roma. La frase –que deja perfectamente claro que dicho control busca un futuro derrocamiento del Senado en pos de una autocracia personal- vuelve a ser malinterpretada por su interlocutor, que entiende que el problema que ve su mentor en su marcha es la vulnerabilidad de Roma en su ausencia –algo, como ya vimos, señalado por algunos senadores en su momento-. Eso le lleva a asegurar que Roma estará segura, haciéndole saber a Craso que solo se llevará seis cohortes, quedando así la ciudad protegida por el resto de la guarnición que será comandada temporalmente por Julio César.

Una nueva acusación de Craso, que reincide en la maniobra política de Graco –quien, con su argucia, ha logrado temporalmente el control militar de Roma-, lleva a Glabrio a percatarse al fin de la gravedad de lo sucedido.

Su lentitud a la hora de efectuar razonamientos sencillos, su torpeza política y sus toscas maneras –recordemos su comportamiento con Varinia en Capua- hacen de Glabrio un personaje visiblemente poco inteligente. Trumbo nos lo presenta como un auténtico patán en todos los aspectos que llegaremos a conocer de su vida. Es torpe políticamente, en el aspecto militar –como veremos en su planificación de la contienda contra los esclavos- y en las relaciones humanas.

Tratando de enmendar su error, Glabrio le propondrá a Craso retirarse de la expedición. La frase con que su interlocutor zanja el asunto sirve a Trumbo para sintetizar la concepción de la política que tiene Craso:

“Una de las desventajas de ser patricio es que a veces hay que actuar como tal”³³⁶.

Dadas las condiciones de vida de los esclavos y la plebe, resulta irónico que ser patricio pueda tener alguna desventaja. Pero, aún más irónico, sin duda, es que esa desventaja sea acatar lo aprobado por el Senado.

La mayor genialidad del guión de Trumbo, como vuelve a demostrar esta conversación, reside en los pequeños detalles que configuran unos personajes de una profundidad extraordinaria. Todas las concepciones del mundo que manifiesta el personaje de Craso nos muestran, de una manera u otra, su tendencia dictatorial. Sin embargo, su ansia de poder no cegará jamás su inteligencia política. Así, cuando Glabrio le propone entrar con sus legiones en Roma si Graco intenta algo contra él en su ausencia, Craso vuelve a estallar y, furioso, le recuerda la ley más antigua de la República: que un general no puede entrar en Roma al frente de sus legiones. Este momento es aprovechado por Trumbo para una reseña histórica: el golpe militar que desembocó en la breve dictadura de Sila³³⁷.

Las palabras de Craso no implican que sus intenciones sean distintas de las de Sila. Su ansia dictatorial es la misma, si bien es cierto que pretende alcanzarla por diferentes medios:

“Un día limpiaré esta Roma que me legaron mis antepasados. Restauraré todas las tradiciones que la hicieron grande. No puedo acceder al poder o incluso defenderme mediante un acto que viola la tradición más sagrada de todas. No haré avanzar a mis legiones tras esas murallas. No violaré a Roma en el momento de poseerla”³³⁸.

³³⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³³⁷ Que tuvo lugar entre los años 81 y 79 antes de Cristo, es decir, seis años antes del levantamiento de esclavos liderado por Espartaco. El origen de ésta dictadura lo encontramos en la discordia civil existente ya por aquel entonces en la República, las exitosas campañas de Sila en Grecia y Asia y su triunfo en Roma frente a los partidarios de Mario. De acuerdo con los documentos históricos –en especial, los textos de Plutarco (Plutarco: *Vidas paralelas. Tomo VI. Nicias, Marco Craso, Sartorio, Eumenes*, Ed. Calpe, Madrid, 1931) y Apiano (Apiano: *Historia Romana. Guerras Civiles*, Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1985)- será en ésta época dictatorial cuando Craso haga su mayor fortuna.

³³⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La alusión sexual de Craso hacia Roma da la razón a Graco, quien señalaba que, mientras el resto de senadores amaban a Roma como una madre, Craso quería poseerla. Queda clara, pues, la intención del militar patricio: obtener el poder en el Senado que le permita instaurar una dictadura personal en Roma con el apoyo de la guarnición de la ciudad. Un golpe de estado desde dentro, aprovechando la corrupción existente en la República.

b) SEGUNDA PARTE: ETAPA DE CONOCIMIENTO

El discurso de Espartaco en la escuela de Batiato

La segunda etapa de la vida del personaje principal de **Spartacus** comienza con su regreso –tras la primera huida y el saqueo- a la escuela en la que han tratado de convertirle en una máquina de matar a la vez que encontraba por primera vez el amor.

Con los ojos de un hombre libre, Espartaco contempla bajo otra óptica la escuela en que ha pasado la última etapa de su vida. Desde antes de descender del caballo, el tracio observa el primero de los espacios fundamentales que está a punto de dejar atrás: la cocina-comedor. Un espacio que, para el esclavo, simboliza dos cosas: el contacto físico con Varinia –es el único lugar en que podían verse y establecer contacto físico clandestinamente, como quedó patente en la secuencia en que él acariciaba su brazo mientras ella le servía agua- y el inicio de su vida como hombre libre –por ser donde él mismo iniciara la rebelión espontánea de los gladiadores-.

El segundo de los tres espacios con carácter simbólico que Espartaco visita a su regreso a la escuela de la que acaba de escapar es su celda. En su camino hacia ella se topa con la cuerda de la que colgaba Draba hasta apenas hace unas horas. Ante ella, medita unos instantes antes de continuar en su camino hacia el espacio en que compartiera sus únicos instantes a solas con Varinia.

Al agachar la cabeza, apartando la mirada de la cuerda en la que colgaba su compañero etíope, aparece en la banda de sonido el *leit motiv* amoroso. La bella melodía de violín de Alex North acompaña a las cavilaciones de Espartaco en su celda. Un espacio que para él evoca clarísimamente –como subraya la banda sonora- su primer encuentro con Varinia. Es evidente que la celda tiene otra connotación subjetiva para Espartaco: es el lugar que simboliza su reclusión. Pero no es menos cierto que su regreso a la misma viene

motivado por su voluntad de poder atrapar lo que queda en ella de la noche en que, en este instante, está pensando.

Los pensamientos del tracio se ven quebrados por el alboroto de una muchedumbre que invade poco a poco la banda sonora. Es este ruido el que conduce a Espartaco al tercero y último de los espacios que visitará en su regreso a la escuela, a la vez que el decisivo a fin de sacar a la luz la toma de conciencia del que, en este momento, se convertirá en el líder de la rebelión de los esclavos.



56. Los tres espacios fundamentales de cara a la toma de conciencia de Espartaco (Kirk Douglas).

De cara a comprender esta toma de conciencia resulta fundamental entender la diferencia que Dalton Trumbo estableció en su *Report on Spartacus* entre “El Pequeño Espartaco” y “El Gran Espartaco”³³⁹. Estos dos conceptos surgen de su análisis como reacción al enorme desagrado que le provocó el primer montaje del filme. Cada uno de ellos vendrá caracterizado por:

- El Pequeño Espartaco es aquel que Trumbo descubrió horrorizado en el primer montaje del filme y que, en su opinión, surgió de los innumerables cambios de guión y modificaciones en los diálogos que se habían llevado a cabo sin su consentimiento. El Pequeño Espartaco emergía en este punto de la acción, en que el tracio se erige como líder de los esclavos. Viene caracterizado por la minimización de su liderazgo así como por la premisa de que la revuelta iniciada en Capua no fue más que una suerte de fuga carcelaria desorganizada que no logró

³³⁹ En el original, respectivamente, “The Small Spartacus” y “The Large Spartacus”. Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

importantes victorias militares y, por ello, fue sofocada en cuanto Roma envió un –y solo un- ejército contra ella.

- El Gran Espartaco es el héroe militar y moral que pretendía Trumbo desde su primera versión del guión y que instó a recuperar en sus ochenta páginas de informe sobre el primer montaje de la película. Las premisas necesarias para la aparición del Gran Espartaco pasaban por la clarificación del impacto que tuvo la rebelión liderada por el esclavo tracio en la República romana, la alusión al éxito militar que durante cuatro años cosechó el ejército liderado por Espartaco, el elevado carácter moral del personaje principal –así como su capacidad de mando y facilidad de palabra- y, por último, la constatación de que fueron tres –y no uno- los ejércitos romanos necesarios para acabar con los esclavos sublevados.

Dado que el discurso en la arena de la escuela de gladiadores es el primero en revelar la toma de conciencia social de Espartaco y su determinación por la lucha en pos de la libertad de los esclavos, Trumbo consideraba esta secuencia como la mayor oportunidad para sentar las bases del Gran Espartaco, desterrando así el concepto del Pequeño Espartaco que había sido introducido en el filme. De acuerdo con el guionista, esto únicamente se conseguiría si el discurso ponía de manifiesto la única similitud existente entre Espartaco y Craso: su amor por algo más grande que ningún ser humano. En el caso de Craso, se ha mencionado que su amor –tanto emocional como sexualmente hablando- es para Roma. En el caso de Espartaco, Trumbo pretendía demostrar su mayor estatura moral convirtiéndole en alguien capaz de amar a la vez a una mujer como Varinia y a algo más elevado, el concepto de libertad. De la necesidad de hacer visible dicho amor por la libertad de los esclavos dejó Trumbo constancia en su *Report on Spartacus*:

“Espartaco, en esta escena, debe hablar con tranquilidad a sus hombres. Debe hablar con tolerancia. Debe hablar con confianza en sí mismo y con una absoluta comprensión hacia ellos. Debería hablar afirmativa, moral, inteligente

e incluso brillantemente. Pero no debe perderse en retóricas. El mejor talento posible de un líder es la persuasión tranquila. Mostrémosle con su talento. Y redactemos la escena para que Espartaco, en su grupo, salga tan bien parado como Craso en el suyo. Hemos dado a Craso un amor a algo mucho mayor que él, una emoción: su amor por Roma. Es en Roma (y en su visión de sí mismo en relación con Roma) en lo que concentra todos sus pensamientos y energías. Por eso mismo, Espartaco debe tener un amor, una emoción que trasciende a él y a Varinia: su odio hacia la esclavitud, su pasión por la libertad de todos. Hemos dado a Craso su pasión libremente, pero el Pequeño Espartaco le ha negado a Espartaco su pasión”³⁴⁰.

La entrada en escena de Espartaco es posterior al conocimiento de la acción que se desarrolla en la arena en la que éste combatiera contra Draba. Antes de que el tracio aparezca, Kubrick se encarga de mostrar lo que en ella acontece: bajo la atenta mirada de Crixo, sentado en una posición más elevada que el resto –lo que le convierte, al menos visualmente, en el líder del grupo-, dos nobles romanos se batien en duelo mientras son amenazados por sendos esclavos. Como en el resto de escenas de lucha, destaca en ésta la brillante planificación de Kubrick, que resuelve el combate entre los romanos con un único plano para el que coloca la cámara a la altura de la arena, en el suelo.

Asimismo, la aparición de Espartaco resulta tremendamente efectiva visualmente. El tracio entra por la puerta de la sala de espera por la que entrase para batirse con Draba. Kubrick capta su llegada con un plano contrapicado que aumentará de angulación –tras una suave panorámica de abajo arriba- a medida que el personaje se acerque a la cámara. Con ello, el director neoyorquino consigue dos cosas: ensalzar al personaje, por un lado, y remitirnos a la escena de la lucha de los gladiadores, por otro, sugiriendo así que lo que va a suceder a continuación tendrá un carácter muy similar.

³⁴⁰ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.



57. La colocación de la cámara refuerza la idea de crecimiento que supone para el personaje la toma de conciencia sobre la que descansa el concepto del Gran Espartaco.

Todos los esclavos reunidos en torno al ruedo de combate vitorean la entrada de Espartaco, saludándole como el héroe que para ellos es aquel que ha encabezado su levantamiento. En el discurso –y la consecuente discusión– que el esclavo tracio comienza en este instante se encuentra tanto la explicación de su liderazgo en el futuro ejército de esclavos como la muestra palpable de su toma de conciencia, que determina el inicio de la etapa de conocimiento.

Argumentalmente, encontramos un tercer elemento de importancia en la secuencia: el enfrentamiento entre Crixo y Espartaco por el liderazgo del grupo. Una de las aportaciones que menos gustaban a Kubrick del guión de Trumbo a la historia documentada del levantamiento del esclavo tracio se encuentra precisamente en este punto. De acuerdo con Apiano de Alejandría³⁴¹, Espartaco tuvo dos lugartenientes de extrema importancia: Enómeo y Crixo. En los últimos días de la rebelión, el ejército de los esclavos estaba dividido en dos facciones. Mientras Crixo era derrotado en el monte Gargano, Espartaco marchaba hacia los Alpes tratando de abandonar la Península Itálica.

Kubrick entendía que, en la lucha por el poder del ejército de los esclavos, se encontraba la explicación de la fallida revuelta. Una idea que reforzó la lectura de la novela de Arthur Koestler, *The Gladiators*, en la que las diferencias personales entre Espartaco y Crixo son mucho más evidentes que en la novela homónima de Howard Fast³⁴².

³⁴¹ Apiano: Op. Cit.

³⁴² Pese a que en ésta queda perfectamente claro aquello de lo que Trumbo prescindió en el guión: que Crixo terminó por abandonar el ejército de esclavos liderado por Espartaco por diferencias irreconciliables con éste respecto a la idea que ambos tenían de la revuelta. En cualquier caso, la novela de Fast se referirá a este hecho de manera somera, a modo de

Pero Trumbo y Douglas no pretendían ser fieles a la realidad histórica sino valerse de la vida de Espartaco para construir una suerte de fábula moral con claras connotaciones a los Estados Unidos de finales de la década de los cincuenta. Así, los cambios propuestos por Kubrick para Crixo mediado el rodaje³⁴³ contribuían a aquello que Trumbo denominaba como la sustitución del Gran Espartaco por el Pequeño Espartaco.

Aunque minimizado, el enfrentamiento está presente en la secuencia, quedando perfectamente claras las dos posiciones enfrentadas:

- La de Crixo, que es la del “ojo por ojo”, la de pagar a los romanos con la misma moneda que ellos les han pagado. A pesar de lo anterior, cuando se plantea la posibilidad de enfrentarse al ejército de Roma, Crixo se muestra escéptico y derrotista: no ve a los esclavos como una fuerza capaz de enfrentarse a la República.

- La de Espartaco, que defiende una mayor moral a la vez que persigue una libertad duradera que pasa por el enfrentamiento con el ejército romano y la salida de la Península Itálica por mar.

Por medio de su discurso, el esclavo tracio logra la condonación de la condena a muerte que se esconde tras la lucha obligada a los dos nobles romanos, a la vez que crea un incipiente ejército de esclavos con una meta: la salida de Italia por mar en pos de una libertad indefinida. Para ello, los gladiadores liberarán a todos los esclavos –independientemente de su

recuerdo de David, el último esclavo crucificado en la Vía Apia: “*Está con Espartaco cuando llega la noticia de que Crixo ha muerto. La muerte de Crixo era la lógica de la vida de Crixo. Crixo se había aferrado a un sueño. Espartaco se dio cuenta de cuándo el sueño llegó a su fin y se hizo imposible. El sueño de Crixo y la carrera de Crixo tenían por objetivo la destrucción de Roma. Pero llegó un momento en que Espartaco comprendió que nunca podría destruir a Roma, que, en cambio, Roma los destruiría a ellos. Aquel fue el comienzo, y el final fue que veinte mil esclavos marcharon a las órdenes de Crixo*”. Fast, H.: Op. Cit., p 357.

³⁴³ Que era lo que más molestaba a Trumbo, dado que una modificación con medio filme rodado suponía una pérdida de coherencia en la historia final. En una entrevista concedida a David Chandler el 2 de agosto de 1960 (Chandler, D.: *Interview with Dalton Trumbo, August 2nd, 1960*, Inédito, p 11), el guionista comentaba que Kubrick no leyó ni la novela de Fast en que se basaba el guión ni la de Koestler hasta mediado el rodaje de la película. Fue entonces cuando sintió la necesidad de dar otro enfoque al personaje de Espartaco, proponiendo cambios puntuales sin tener en cuenta cómo afectaban al conjunto de la historia.

condición, edad o sexo- que encuentren a su paso, engrosando así sus filas y sus arcas, pues desposeerán a los nobles de todos sus bienes. Con la fortuna conseguida, pagarán a los piratas cilicios –en una idea argumental que Trumbo saca de *The Gladiators*, de Koestler- para que les transporten hacia la libertad.

Una vez más, el mensaje marxista de Trumbo se explicita por medio de las palabras del personaje protagonista. La idea de desposeer a los nobles de todos sus bienes encuentra su origen en el concepto marxista de la supresión de la propiedad privada de la que Marx y Engels hablaban en su *Manifiesto Comunista*:

“Lo que caracteriza al comunismo no es la abolición de la propiedad sin más, sino la abolición de la propiedad burguesa. Pero la propiedad burguesa moderna es la última y más perfecta expresión de la creación y apropiación de productos basada en enfrentamientos de clases, en la explotación del uno por los otros. En este sentido, los comunistas pueden resumir su teoría en esta única expresión: supresión de la propiedad privada”³⁴⁴.

El reencuentro con Varinia en el bosque

Los planos de la huída a caballo de Espartaco y los suyos por los alrededores de Capua persiguen una doble finalidad. En primer lugar, enfatizar el liderazgo del tracio. A caballo –al igual que el resto de los gladiadores-, Espartaco ocupa tanto el centro visual como la posición más adelantada del grupo. Es quien, levantando su brazo, ordena a la comitiva bien parar o bien seguir avanzando.

Además, estos planos consiguen transmitir la idea de la rápida propagación de la noticia de la revuelta de Espartaco. De los caminos, salen en su búsqueda decenas de esclavos que huyen del yugo de sus amos. Es así como se produce el reencuentro del esclavo tracio con Varinia.

³⁴⁴ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 59.

Rezagada del resto de esclavos con los que ha salido a recibir al grupo de liberadores, Varinia queda paralizada con la visión de su amado a caballo. Igualmente, Espartaco es incapaz de apartar la vista de la esclava, de tal manera que también queda rezagado de su grupo. Entonces, se acerca a Varinia y desciende del caballo sin dejar de mirarla por un momento. Tras la confesión del tracio, que pensaba que no la vería nunca más, ella rompe a llorar para acabar arrodillada en la hierba. Espartaco se agacha con ella, a la vez que la sujeta tratando de calmarla. La cámara de Kubrick acompaña el movimiento de los dos personajes para dar paso a una sucesión de planos y contraplanos de los enamorados.

Varinia comienza así –tras un evidente fallo de raccord en que las manos de Espartaco pasan de estar en su cara a desaparecer con el cambio de plano- a relatar la historia de su huída aprovechando el sobrepeso de Batiato, quien, una vez la esclava echó a correr, fue incapaz de seguirla. El relato arranca una carcajada en su interlocutor, algo que calma a Varinia y la hace partícipe de las risas de su amado. Entre carcajadas, el tracio pregunta a la esclava si es consciente de su libertad: nadie podrá ya venderla o entregarla. Ella repite sus palabras entre risas. En última instancia añade, mientras alza la vista al cielo:

*“Oh, te amo, Espartaco”*³⁴⁵.

La declaración pone fin a las risas del tracio, que la mira sorprendido: ninguna mujer le había dicho nada similar hasta entonces.

El compromiso de ella de no abandonarle jamás se manifiesta por medio de la petición a su amado de que le prohíba dejarle. Él obedece, lo que hace sonreír a Varinia. El tono inicial de la secuencia se recupera con la risa de la esclava, que lleva a Espartaco a levantarla y subirla al caballo. No hay aún beso que selle el amor entre ambos. Es lógico, Espartaco aún tendrá que aprender cómo amar a una mujer –algo que le enseñará Varinia-, dado que jamás ha estado con una.

³⁴⁵ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La secuencia del reencuentro gustó especialmente a Trumbo. En el guión, la secuencia no estaba del todo desarrollada. Tan solo se indicaba el tono que debía tener, algo que respetó Kubrick. Las risas debían dar paso a una confesión seria, volviendo a aparecer antes de la marcha a caballo. Sin embargo, los diálogos no estaban concretados, con lo que fueron improvisados en el set. Encontramos aquí el germen de una práctica que terminaría por convertirse en habitual en el cine de Kubrick: la improvisación con los actores de algunos de los diálogos del filme³⁴⁶.



58. El reencuentro en el bosque como germen del gusto por la improvisación de Stanley Kubrick.

La cena de Batiato y Graco en Roma

Dalton Trumbo recordaba a Douglas y Kubrick los propósitos fundamentales de la conversación entre Batiato y Graco en la mansión de éste en su *Report on Spartacus*:

“La presente escena tiene los siguientes propósitos:

- 1) *Descubrir la vida privada de Graco, no rodeado de las mujeres arregladas que uno podía esperarse sino por un harén de*

³⁴⁶ John Baxter (Baxter, J.: Op. Cit) señala las colaboraciones con Peter Sellers en **Lolita** y **Dr. Strangelove** como punto de inflexión en lo referente a la improvisación en el cine del director neoyorquino. A la postre, Kubrick emplearía este procedimiento asiduamente en películas como **A Clockwork Orange** (**La naranja mecánica**, Stanley Kubrick, 1971) o **Full Metal Jacket** (**La chaqueta metálica**, Stanley Kubrick, 1987). Sin embargo, el informe de Trumbo sobre el primer montaje de **Spartacus** (Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.) pone de manifiesto que el punto de partida de ésta técnica tuvo lugar en esta secuencia.

mujeres del que está satisfecho y a las que probablemente les gusta hacerse cargo de su comodidad.

2) *Mostrar cuál es su posición exacta sobre la esclavitud, en contraste con lo que veremos en la actitud de Craso en la escena entre Craso y Antonino. Aquí conviene diferenciar al hombre del pueblo del hombre de la aristocracia. Esta historia trata sobre las actitudes ante la esclavitud.*

3) *Resaltar lo que Laughton denomina correctamente ‘una religión’ para Graco (es decir, la base moral de su vida que explica sus acciones posteriores), un hombre cuya tarea consiste en hacer que el presente sea tolerable.*

4) *Explotar al máximo dos personalidades encantadoras de modo que se extraiga lo mejor de ambas en una pieza de pura diversión e interpretaciones brillantes en lo que, en resumidas cuentas, es un giro o un acto. La capitulación de Graco hace comprensibles todos los actos políticos que realiza a partir de entonces”³⁴⁷.*

En lo que a este último punto se refiere, conviene reincidir en la destacada aportación de Ustinov al filme. El británico no contribuyó únicamente en la redacción de los diálogos cómicos de su personaje sino que, con la aprobación de Trumbo, rescribió todas las conversaciones presentes en el guión entre su Batiato y el personaje interpretado por Charles Laughton. El motivo, que el veterano actor inglés se sintiera más cómodo y tuviera a alguien a quien consultar sus interminables dudas en el set de rodaje.

Sin embargo, pese a que las contribuciones de Ustinov al personaje de Batiato fueron en todo momento aplaudidas por Trumbo, no sucedió lo mismo en lo referente a sus reescrituras en las líneas de diálogo de Graco. En esta secuencia en concreto, a Trumbo le desagradó profundamente que la lectura final que hiciese el espectador fuese que Graco era un perverso, un “viejo verde”. La actitud del senador para con sus esclavas es, en opinión de Trumbo, demasiado cómica, lo que hace de Graco un personaje más burdo de lo que en realidad es.

³⁴⁷ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

De hecho, si observamos detenidamente la secuencia, veremos que Trumbo tiene razón. A diferencia de lo sucedido en Capua, las indicaciones del guión hacen especial hincapié en que Graco es un hombre que no trata mal a sus esclavas. En el plano que abre la secuencia vemos a cuatro mujeres sirviendo la cena al anfitrión y su invitado. En comparación con el gesto de Varinia y demás esclavas en la escuela de Batiato en Capua, la sonrisa de las mujeres establece un cariño evidente hacia su amo. Como indicaba Trumbo en la cita que se ha reproducido con anterioridad, las esclavas de Graco parecen disfrutar cuidándolo.

El sentido común puede llevar a cualquier espectador a concluir –sobre todo por lo que hemos visto en Capua- que Graco obtiene favores sexuales de sus esclavas, pero su actitud para con ellas no es la de un proxeneta, cosa que sí ocurría en el caso de Batiato. Al orondo senador romano le provoca un enorme placer el hecho de que únicamente haya mujeres a su servicio. Contemplarlas, poder tocarlas e, incluso, hablar con ellas resulta para él fundamental. Es lógico pensar que también se acuesta con ellas y que, de acuerdo con la lógica del guión de Trumbo, esto le convierte en un ser despreciable. Pero, a pesar de lo anterior, Graco da buena vida a sus esclavas. Las aprecia y las considera importantes. De hecho, y en esto sí que el diálogo de Ustinov –que reproduce por momentos el tono que Trumbo pretendía darles brillante, Graco piropea a sus criadas –como ocurre con Zenobia, con la que Batiato es menos educado-. De ahí que resulten excesivas –y contradictorias con lo que el guión plantea y se demuestra en otros aspectos de la secuencia- las obscenas miradas del senador a los pechos de Zenobia mientras ésta le sirve agua, así como su sonrisa socarrona –que le deja en el lugar de un vulgar perverso- al admitir que tantas mujeres suponen para él una tentación imposible de controlar.



59. La desafortunada interpretación de Charles Laughton –a la derecha, contemplando lascivamente los pechos de su esclava- contrasta con la sonrisa de sus criadas, contentas de servir a quien consideran –como quedará patente al final de la película- parte de su familia

En cualquier caso, la conversación entre Batiato y Graco no viene marcada únicamente por los cuatro puntos señalados por Trumbo. Existen dos aspectos más que hacen de ella una secuencia de gran interés de cara a nuestro análisis.

El primero –que nos llevará directamente al segundo- se refiere al importante papel que la conversación atribuye a la moral. Una moral que la secuencia evidencia como ausencia de la misma. Resultan absolutamente significativas ciertas frases de Graco –que, no perdamos de vista, es la personificación del político democrático- que ilustran a la perfección lo anterior:

- *“Te recuerdo que en el pasado has sido muy bueno conmigo. Oh, sí, me vendiste esclavos a un precio extremadamente razonable y organizaste combates privados entre gladiadores a precio de coste. Demuestras tener ética para los negocios además de una gran visión en asuntos sociales”*³⁴⁸.
- *“Soy el hombre más virtuoso de Roma. Tengo a estas mujeres por respeto a la moralidad romana. Esa moralidad, que le ha permitido a Roma robar las dos terceras partes del mundo a sus legítimos*

³⁴⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

*dueños, se basa en la inviolabilidad del matrimonio y la familia romana*³⁴⁹.

Esta última frase nos conduce al segundo de los puntos de interés que encontramos en la secuencia y que no es otro que el paralelismo que se establece entre la República romana y los Estados Unidos del siglo XX. Sea atribuible la frase bien a Trumbo bien a Ustinov, lo que resulta obvio es que al hablar de una república que ha arrebatado dos terceras partes del mundo a sus legítimos dueños basándose en una concepción hipócrita de la moral familiar, el guión no solo se está refiriendo a la sociedad romana, sino que también a la norteamericana de su época de concepción y estreno. De esta manera, Trumbo vuelve a poner el dedo en la llaga reincidiendo en un aspecto que el guionista consideraba fundamental de cara al relato de la historia del esclavo tracio: la identificación entre la República romana de la época de Espartaco y los Estados Unidos de mediados del siglo XX.

La resolución de la conversación resulta perfectamente funcional. La alusión a Craso permite introducir la siguiente secuencia, de la que él será protagonista absoluto. Además, incide en la subtrama que relaciona a Varinia con el mundo romano. Dado que Craso no ha efectuado el pago por la esclava que se ha fugado, Graco decide adelantar el dinero para adquirirla cuando la revuelta llegue a su fin y vuelva a ser esclavizada. De esta manera, el senador ayuda económicamente a Batiato a la vez que se adueña de algo querido por Craso.

La conversación entre Craso y Antonino en el baño

La censura a la que la Legión de la Decencia sometió a **Spartacus** hizo que la secuencia que analizamos a continuación no fuese vista por los espectadores del filme hasta la restauración de la obra para su reestreno en 1991. El mal estado de la banda sonora obligó a los restauradores a doblarla

³⁴⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

nuevamente. Dado que Laurence Olivier había fallecido, fue el actor Anthony Hopkins el encargado de leer sus líneas de diálogo. Tony Curtis, por el contrario, se dobló a sí mismo.

La importancia de la conversación en el baño de Craso es enorme por buscar un choque con la mantenida entre Batiato y Graco en la secuencia anterior. De ahí que pasemos de aquella a esta por corte, y no por encadenado o fundido a negro, como viene siendo habitual en el filme. Una vez se ha hecho explícita la concepción moral de uno de los dos protagonistas de la historia romana, a Trumbo no le queda sino apresurarse a cerrar el círculo y facilitarnos la secuencia complementaria en la villa de Craso.

Mientras que el obeso senador romano está rodeado por un harén de mujeres, Craso va a preferir que sea un hombre quien le bañe y le acompañe en la intimidad. Antonino, que es quien ostenta dicho honor, se ve obligado a pasearse prácticamente desnudo por el baño de su nuevo amo en contraposición a lo tapadas que van las esclavas de Graco en su mansión. Se podría justificar la práctica desnudez del esclavo de Craso arguyendo que, dado que habrá de introducirse en la piscina en que se baña su amo, resulta conveniente que lleve la menor ropa posible. Sin embargo, no parece necesario que lleve el torso desnudo, pues la piscina es tan poco profunda que el agua apenas llega al esclavo por encima de las rodillas. El motivo de la desnudez de Antonino no es otro que el deleite visual de su amo. De otra manera, no tiene lógica alguna.



60. La desnudez de Antonino (Tony Curtis) solo encuentra justificación en la búsqueda de placer visual por parte de su nuevo amo.

Craso manda llamar a su nuevo criado personal con la excusa de que traiga una banqueta para poder sentarse cómodamente mientras éste le frota la espalda. Antonino obedece sumiso y comienza su encomienda mientras su amo inicia una conversación en nada inocente. La transcripción de la misma que se reproduce a continuación es la publicada por Kirk Douglas en su autobiografía *El hijo del trapero*. Nótese el cambio final en la puesta en escena planteada por Trumbo. Mientras que el diálogo fue escrupulosamente respetado por Kubrick, en la descripción de la escena se prescinde del resto de criados, de tal manera que Craso y Antonino quedan a solas, lo que aumenta la sensación de acoso hacia el esclavo:

*“INTERIOR PALACIO DE CRASO – CUARTO DE BAÑO DE MÁRMOL
– CRASO Y ESCLAVOS – NOCHE*

Una bañera hundida en el centro domina la magnífica estancia. Craso está repantigado en la bañera. Dos esclavos flanquean su cabeza, atentos a sus menores deseos. Otro, arrodillado, lava la cabeza a su amo. A cierta distancia está Antonino³⁵⁰, callado, vigilante y abstraído, con una túnica

³⁵⁰ Por coherencia, y pese a que en la traducción española se mantiene, por descuido, el nombre inglés “Antoninus”, se ha sustituido por el nombre de la versión castellana “Antonino” por tratarse del empleado en este análisis.

colgada del brazo. Craso, cuando entramos en escena, hace un amable e irónico interrogatorio a su nuevo y joven esclavo:

Craso: ¿Robas, Antonino?

Antonino: No.

Craso: No, amo.

Antonino: No, amo.

Craso: ¿Mientes?

Antonino: No, amo.

Craso: ¿Alguna vez has deshonrado a los dioses?

Antonino: No, amo.

Craso: ¿Te abstienes de estos vicios por respeto a las virtudes morales?

Antonino: Sí, amo.

Craso: ¿Comes ostras?

Antonino: Cuando las tengo.

Craso: ¿Comes caracoles?

Antonino: No, amo.

(Craso ríe entre dientes)

Craso: ¿Consideras que comer ostras es moral y comer caracoles es inmoral?

Antonino: Yo... creo que no.

Craso: Claro que no. Es una cuestión de apetito, ¿verdad?

Antonino: Sí, amo.

Craso: El apetito no tiene nada que ver con la moral, ¿verdad?

Antonino: No, amo.

Craso: (A un sirviente) He terminado.

(Un sirviente le ayuda a salir de la bañera mientras otro le cubre por completo con una toalla muy mullida. Craso, sin prestarles atención, continúa observando a Antonino y dirigiéndose a él mientras se desarrolla esta acción).

Craso: Por tanto ningún apetito es inmoral, ¿verdad? Es meramente distinto.

Antonino: Sí, amo.

(Mientras los dos sirvientes secan a Craso dándole golpecitos con la toalla, otro le empolva los pies.)

Craso: Mi túnica, Antonino.

(Antonino se acerca lentamente a su amo, despliega la túnica y la sostiene para ponérsela. Mientras cae la toalla, la túnica la reemplaza.)

*Craso: Mi apetito incluye caracoles y ostras*³⁵¹.

La metáfora de Trumbo queda clara. Es evidente que se trata de una conversación sobre preferencias sexuales. Craso se refiere a las mujeres como ostras y a los hombres como caracoles. Dada su formación y cultura, Antonino es consciente desde el primer momento de la metáfora que plantea su amo, así como de lo que se esconde tras sus preguntas –de ahí su huída en la secuencia posterior-. Por ello, al ser preguntado, deja claras sin ambigüedad sus preferencias sexuales –que, a diferencia de las de su amo, no incluyen a los hombres-, pese a no poder expresar abiertamente lo que opina sobre las de su amo.

No pone Trumbo aquí en cuestión la moralidad de la homosexualidad. Lo que se está planteando es la moralidad de utilizar a los esclavos como objetos sexuales. La depravación de Craso radica en su búsqueda del placer sexual valiéndose absolutamente de todos sus esclavos, independientemente de su sexo. Esto le vinculará a Graco en cierto aspecto –el motivo de que todas sus esclavas sean mujeres radica en su búsqueda del placer de su compañía, aunque pueda ser únicamente visual en algunos casos-, pero le alejará en otro. Mientras que Graco reconoce su debilidad sexual abiertamente, Craso la enmascara en un discurso perverso poblado de metáforas. Tal vez se pueda apuntar, como hace Peter Hanson, que el motivo de lo anterior lo encontramos en que Craso es, por naturaleza, un seductor³⁵², con lo que –al igual que hiciera con Varinia- busca en todo momento conquistar a su pareja sexual. Sin embargo, parece más adecuado ceñirse a la descripción que Trumbo hace de él en su *Report on Spartacus* y que pasa por su incapacidad para amar a ningún ser humano tanto sexual como sentimentalmente. Su depravación no viene marcada por el hecho de acostarse tanto con sus criados como con sus esclavas, sino por su incapacidad para amar algo que no sea el poder que representa Roma, lo que hace de su bisexualidad, tal y como apunta el

³⁵¹ Douglas, K.: Op. Cit., p 388-390.

³⁵² Hanson, P.: Op. Cit, p 141.

profesor Antonio Castro en su estudio sobre Kubrick, *“una derivación de su afán por someter y dominar a toda clase de personas”*³⁵³.

Pese a que no implique la coacción que suponían las violaciones a que obligaba Batiato en Capua, el abuso de Craso sigue siendo una violación. De esto último se extrae el segundo motivo de depravación que subyace en la conversación: Craso es un hombre que pretende hacer de aquello que él mismo sabe inmoral algo moral. Sus palabras no constituyen únicamente una justificación de su bisexualidad, sino de la violación de sus criados.

La huída de Antonino

El monólogo de Craso en el balcón que sigue a la conversación sobre las ostras y los caracoles es el detonante final de la huída del joven Antonino.

A su salida del baño, el poderoso militar se dirige hacia la terraza con las vistas más impresionantes de la ciudad de Roma. En ella, Craso reincidirá en la conversación que acaba de mantener con Antonino, ampliándola con su concepto de amor y entrega sexual.

Al hablar de Roma, Craso se refiere tanto a la relación entre el subordinado y el amo como al sentimiento amoroso que él mismo profesa ante lo que representa la ciudad. La primera relación se hace patente en todo momento, en especial en las alusiones relativas a la situación en que se encuentra su joven criado –quien, inteligentemente, opta por permanecer alejado de su amo-. Craso le dice a su esclavo que ningún hombre puede “resistirse” a Roma trazando un paralelismo con la relación esclavo-amo que supone que ningún esclavo puede resistirse a su amo.

Es evidente que, en las palabras de Craso, están también presentes los motivos de su amor por Roma. Al igual que la actitud que ha de seguir el romano ante su amada patria pasa por servirla, humillarse ante ella, postrarse a sus pies y, por encima de todo, amarla, el comportamiento del esclavo frente a su amo ha de ser el mismo. Esto implica que Craso no solo espera que su

³⁵³ Castro, A.: Op. Cit.

esclavo le sirva, sino que se humille ante él y, sobre todo, le ame –tanto la humillación como el amor han de ser entendidos aquí sexualmente-.

La inteligencia de Antonino le lleva a comprender que las palabras de Craso suponen el final de una argumentación a la que, inevitablemente, deberá seguir el acto –léase humillación- sexual. Por eso, sin siquiera oír el final de la disertación de su amo, huye. Así, cuando el más poderoso militar romano se voltea hacia su nuevo compañero sexual, no encuentra a nadie en el balcón.

El campamento en el monte Vesubio

La creación del ejército organizado de esclavos que tiene lugar en el monte Vesubio es otro buen ejemplo de las diferencias existentes entre los planteamientos de Trumbo y Stanley Kubrick en lo que al tratamiento de los sublevados se refiere. La principal crítica del guionista respecto a esta secuencia se centró en la abundancia de planos generales presentes en la misma. Lo que para Trumbo suponía una oportunidad inigualable de introducir al público en la cotidianeidad de los esclavos por medio de detalles de su rutina diaria se convirtió, en manos de Kubrick, en una mera secuencia de transición³⁵⁴. De esta manera, lo que vemos en el filme parece una simple vista sobre la aún primitiva organización del incipiente ejército de esclavos, que vale al director para marcar la llegada de Antonino al grupo de Espartaco. Pese a que las críticas de Trumbo no surtieron efecto en lo que a la modificación de esta secuencia se refiere, si que quedarán patentes en el montaje final del resto de escenas acontecidas en los venideros campamentos de esclavos, especialmente a medida que se acerque la batalla final contra el ejército de Craso.

Sea como fuere, la primera secuencia ambientada en el campamento facilita una visión efectiva –si bien somera- sobre la estructura del asentamiento primigenio de los esclavos en el monte Vesubio. Vemos diversos

³⁵⁴ Algo que el director solventará en la segunda secuencia ambientada en el campamento del Vesubio y que veremos tras una breve vista del avance de las cohortes de Glabrio.

grupos entregados por completo a diferentes labores, todas ellas al servicio de la propiedad y el bien común. Así, aunque la secuencia pueda parecer menor, resulta eficaz en tanto en cuanto contribuye a la transmisión del mensaje ideológico que subyace en el guión de Trumbo. El marxismo inherente a la comunidad levantada por Espartaco y los suyos, y que contemplamos por primera vez en este momento, es obvio. La idea de que los esclavos trabajan para sí mismos –lo que provoca en ellos una enorme alegría, como demuestran sus rostros- y no para un amo subraya visualmente una de las ideas fundamentales de los textos de Karl Marx y Friedrich Engels. En la redacción del *Manifiesto Comunista*, que ambos firmasen en febrero de 1848, se incluía la siguiente valoración:

*“En la sociedad burguesa, el trabajo vivo es sólo un medio para multiplicar el trabajo acumulado. En la sociedad comunista, el trabajo acumulado es sólo un medio para ampliar el proceso vital de los trabajadores, para enriquecerlo, para favorecerlo”*³⁵⁵.

Como se ha indicado, el reparto de tareas –empleado por Trumbo, a la luz de la cita de Engels, a modo de subrayado de la interpretación marxista del filme- es uno de los primeros elementos significativos de la secuencia. El primer travelling lateral planificado por Kubrick permite distinguir vigías, constructores, cocineros, herreros e instructores militares. Entre estos últimos se encuentran Dionisio y Crixo, que se muestra optimista con la evolución del grupo señalando que con mil hombres más podrían tomar Roma. Un comentario nada fortuito. Su falta de realismo deja en evidencia su capacidad de mando militar, pues resulta evidente que con mil hombres más seguirían en desventaja con respecto a las legiones que custodian Roma. En cualquier caso, el optimismo de Crixo busca establecer una evolución en el ánimo del personaje: de su pesimismo y rencor en la arena de combate de Capua ha pasado a un optimismo voluntarioso en el campamento del monte Vesubio.

³⁵⁵ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 61.

El final del largo travelling lateral con que comenzaba la secuencia viene marcado por un plano contrapicado de Espartaco a caballo que, a su vez, da paso a dos semisubjetivos de la guardería infantil que cuida una sonriente Varinia. Ella es la única mujer a la que vemos ocupada en alguna labor beneficiosa para el grupo, algo que lamentaba Trumbo en su *Report on Spartacus*³⁵⁶. Desgraciadamente, la situación de igualdad sexual planteada en el guión de Trumbo –un rasgo que compartía con la novela de Fast- no llegará a quedar patente en el filme de Kubrick. Pese a tratarse de la intención de su guionista, no veremos a las mujeres luchar o tomar decisiones importantes en toda la película. Tan solo, durante la formación militar de los hombres de la que nos ocuparemos más adelante, las veremos haciendo labores tópicamente femeninas, como hilar o cocinar.

Aparte de Varinia, la única mujer que cobra protagonismo en la secuencia que nos ocupa es la bruja anciana que se enfrenta con Espartaco a su llegada al campamento. En su reivindicación posterior al comentario del tracio sobre el elevado número de mujeres que se han unido al grupo encontramos la del propio Trumbo acerca de la igualdad femenina que tanto deseaba en el filme. El coraje de la anciana –similar al de Varinia, la única esclava cuya personalidad es retratada con detalle en el filme- es el que Trumbo pretendía para el resto de mujeres de la comunidad formada por los gladiadores levantados. La canosa mujer que se encara con Espartaco declara que sabe manejar el cuchillo como cualquier hombre además de preparar pociones capaces de reducir a los romanos con facilidad.

Sonriente y cariñoso, Espartaco conduce a la anciana al lugar que había abandonado momentáneamente para discutir con él y le pide que se quede con ellos. Ella responde con un abrazo.

A continuación, Espartaco se preocupa por las profesiones de los recién llegados al campamento, entre los que se encuentra, además de la bruja, Antonino. Kubrick sigue al tracio en su recorrido por el grupo como si estuviera ante un regimiento militar. Una vez más, el director neoyorquino se vale de un

³⁵⁶ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

travelling lateral para acompañar al personaje en una planificación extremadamente similar –pese a que la idea de fondo es radicalmente distinta- a la del discurso de Marcelo en la escuela de Capua o a la que, veintisiete años después, empleará con el sargento Hartman en determinadas secuencias de **Full Metal Jacket (La chaqueta metálica, Stanley Kubrick, 1987)**.

Al llegar a Antonino, Espartaco se detiene visiblemente sorprendido por el atuendo de quien tiene ante sus ojos. Tras tocar suavemente la tela de su refinado traje, le pregunta por su anterior ocupación. Antonino responde lo mismo que ante Craso, que es cantante de canciones. Sorprendido, Espartaco insiste en preguntarle qué tipo de trabajo sabe desempeñar. Su interlocutor añade a su destreza cantando canciones la habilidad para los malabarismos y la magia. Con el mismo tono de buen humor con que apaciguara a la anciana, Espartaco bromea mencionando que tal vez Antonino pueda hacer que los romanos desaparezcan antes de despedirse de su interlocutor con una cariñosa palmada en su hombro derecho.

A modo de comparación, Kubrick nos muestra a las seis cohortes de Glabrio avanzando hacia el Vesubio. Como no podía ser de otra manera, los soldados romanos marchan perfectamente ordenados, si bien es cierto que Kubrick no pasa por alto el ánimo confiado y triunfal de quien los comanda. Glabrio ríe socarronamente mientras bebe vino –uno de sus soldados lo sirve de una bota- en una copa de plata muy similar a la que usase en Capua. Por su risa, da la sensación de que puede estar borracho, algo que no resultaría del todo significativo si no fuera por su futura negligencia militar. Resulta evidente que, con este plano aparentemente inocente, Kubrick apunta dos motivos para la derrota de Glabrio: su exceso de confianza en la victoria –que es el motivo que Trumbo coge de la novela de Fast- y su estado ebrio la noche en que le sorprende el ejército de esclavos –que es consecuencia de su actitud confiada que le lleva a descuidar aspectos fundamentales del mando militar-. En este último motivo encontramos un nuevo nexo de unión entre **Spartacus** y el anterior filme de Kubrick, **Paths of Glory (Senderos de gloria, Stanley Kubrick, 1957)**. La negligencia de Glabrio resulta totalmente simétrica a la del teniente Roget (Wayne Morris) en la adaptación cinematográfica de la novela

de Humphrey Cobb. En ella, Roget acababa asesinando, en una importante misión nocturna, a uno de sus hombres como consecuencia de su ebriedad.

Tras los planos de Glabrio y sus seis cohortes, Kubrick devuelve la acción al campamento de los esclavos en el monte Vesubio. De la contraposición entre los planos de las cohortes y los de los esclavos extraemos una conclusión evidente: mientras que unos marchan tranquilos y confiados, los otros se emplean a fondo a fin de estar perfectamente preparados para la batalla. Una vez más, la instrucción militar de los esclavos guarda un enorme parecido visual con la de los reclutas del sargento Hartman en **Full Metal Jacket**, si bien es cierto que la diferencia fundamental entre ambas viene determinada por el tono que marca el guión de Trumbo. Mientras que en el pelotón de **Full Metal Jacket** abundan los rostros de sufrimiento y agonía ante las duras tareas encomendadas por su superior, en **Spartacus** los rostros de los integrantes del futuro ejército de esclavos siguen la tónica reinante en el campamento: trabajan felices porque, por primera vez, son libres y su trabajo repercute tanto en ellos mismos como en la comunidad de la que forman parte³⁵⁷.

Como se señaló con anterioridad, la vuelta al campamento de los esclavos permite observar por vez primera a mujeres que no sean Varinia desempeñar una labor que repercuta en el bien colectivo. Lamentablemente, estas labores acaban por resultar tópicas: únicamente las veremos cocinando o hilando. La intención de Trumbo de integrarlas en actividades militares, de tal manera que fuesen equiparadas con los hombres del grupo, vuelve a fracasar en este punto.

La última actividad militar que nos muestra Kubrick –que gusta de recrearse en este tipo de planos- es la de la caballería. Pese a lo peligrosas que resultan habitualmente este tipo de interpretaciones, en este caso resulta muy evidente la alusión sexual que podemos encontrar en el planteamiento de la secuencia. La repetición de los planos detalle de frutas cortadas por las

³⁵⁷ Basta con observar el rostro de felicidad de Antonino tras una dura caída de la que le ayudarán a recuperarse varios compañeros al unísono.

espadas de los esclavos parece aludir –por la evidente forma fálica de todas las frutas escogidas por el director neoyorquino para la secuencia- a una castración. No parece que con lo anterior incurramos en una sobreinterpretación ya que lo que Kubrick busca con esta repetición –tal vez excesiva, pues nos muestra nada menos que cinco primeros planos de las frutas siendo rebanadas por la mitad- es subrayar la peligrosidad del recién configurado ejército, así como su poder destructor. Algo que podríamos llegar a entender, en sentido figurado, como su capacidad de castración, de acabar con la virilidad de Roma personificada en su ejército.



61. La más que evidente alusión a la castración es repetida por Kubrick hasta en cinco ocasiones dentro de la misma secuencia.

La velada de magia y poesía en el bosque del Vesubio

Muchas son las críticas de Trumbo sobre en esta secuencia en su análisis sobre el primer montaje del filme³⁵⁸. Su inconformismo pone de manifiesto la importancia que el guionista otorgaba a una secuencia que, al igual que la de la formación militar, podría considerarse a priori como menor. Nada más lejos de la realidad.

Lo primero que llama nuestra atención al reparar en el círculo de esclavos que asisten al espectáculo de Antonino alrededor de la hoguera en el bosque es la diferencia que establece el guión entre el disfrute del tiempo de ocio de los esclavos con respecto al de los nobles romanos en Capua. Mientras que estos últimos invertían sus ratos libres en contemplar el combate a muerte

³⁵⁸ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

de dos seres humanos inocentes, los esclavos se divierten con trucos de magia y poemas. Así, que gente iletrada disfrute con poemas y demás manifestaciones que denotan un gusto por el arte, les convierte en seres humanos mucho más sensibles hacia la belleza artística de lo que son los romanos.

El truco de magia de los pollos con el que Antonino deleita a sus compañeros sirve, además, para establecer una segunda diferencia entre el ocio de los nobles y el de los esclavos. En el bosque, vemos a Espartaco y los suyos reír y entregarse completamente al disfrute colectivo que propone el espectáculo de Antonino. Por el contrario, en ningún momento vimos sonreír a los romanos en el anfiteatro de Capua.



62. La contraposición entre el ocio de los esclavos –y su actitud frente a él– y el de los nobles romanos.

A pesar de la belleza de la secuencia, Trumbo vuelve a echar en falta ciertos detalles sobre el grupo que se reúne en torno a la hoguera. La secuencia, redactada por el guionista, posibilitaba conocer a varios esclavos, por medio de planos detalle de sus caras sonrientes, mientras Antonino hacía volar a los polluelos que escapaban de los huevos. De esta manera, Trumbo pretendía aumentar el imaginario de rostros de esclavos que, pese a llevar media película, consideraba muy escaso.

A pesar de lo anterior, la crítica más dura de Trumbo hacia Douglas y Kubrick en todo su informe sobre el filme la encontramos en su enfado por

haber sido omitidos los últimos versos que el guionista redactara para el personaje de Antonino:

*“En lo que respecta al poema, tengo que decir lo siguiente: no sé si es bueno o malo, ni siquiera sé si es un poema. Sí sé que he escrito lo que la gente llama poesía y que se ha traducido a una docena de idiomas. Nunca antes, en ningún país, ningún editor, montador o traductor había cometido la desfachatez de cortar una línea de mis poemas. Vosotros habéis suprimido cuatro: las del clímax, por supuesto, la culminación emocional de todo lo sucedido anteriormente. Supongo que vuestra percepción de mi poesía es la misma que la de mis diálogos. Es algo que yo hice y que ahora os pertenece, sabéis mucho más de ella que yo y por tanto haréis lo que os plazca con ella. Le extirpáis el corazón sin consultar y sin consentimiento alguno para convertirlo en un pastiche propio de un vodevil. Sin embargo, este poema no os pertenece. Este es mi regalo a **Spartacus**. O aceptáis ese regalo con el espíritu que lo motivó o me lo tenéis que devolver en su integridad. Cuando lo habéis masacrado lo rechazáis. Ahora es mío, y tengo todo el derecho personal, así como el deber moral y profesional, de deciros que debéis usar todo este poema como se escribió sin cambiar ni una sola sílaba. Si no, no podéis usarlo. Los versos que faltan son: ‘Por sombras azules y bosques púrpuras voy, embrujado por el distante mugido de las vacas y el perfume del humo de pino y una luz lejana y las voces de los parientes reunidos por la noche’³⁵⁹.*

La petición de Trumbo no surtió efecto y el poema que recita Antonino en el filme es la versión mutilada del escrito por el guionista:

*“When the blazing sun hangs low in the western sky
When the wind dies away on the mountain
When the sound of the meadowlark turns still
When the field locust clicks no more in the field
And the sea foam sleeps like a maiden at rest*

³⁵⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

And twilight touches the shape of the wondering earth
I turn home
Through blue shadows and purple woods
I turn home
I turn to the place that I was born
To the mother who bore me and the father who taught me
Long ago, long ago, long ago
Alone am I now, lost and alone in a far, wide, wondering world
Yet still when the blazing sun hangs low
When the wind dies away and the sea foam sleeps
And twilight touches the wondering earth
I turn home^{360,361}.

El recital de Antonino sirve a Kubrick para insertar vistas del campamento de los esclavos a modo de acciones paralelas. Así, somos testigos de lo que sucede mientras el poeta recita: un grupo de niños juega, decenas de hombres y mujeres contemplan a un hombre levantar a otro valiéndose de un solo brazo y esclavos de diversa índole –ancianos, niños, acondroplásicos...- conversan, comen y beben sonrientes, disfrutando de su libertad.

En el tramo final del poema, la cámara se centra en Varinia y Espartaco. Ella le acaricia la mano sacándole del ensimismamiento en que le ha sumido el poema de Antonino. Tan solo vemos a Varinia apartar la vista de su amado en el plano general que marca el final del poema. La que fuera esclava de Batiato mira al poeta brevemente hasta que el tracio se levanta para preguntarle a

³⁶⁰ De acuerdo con Trumbo (Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.) , los versos que faltan habrían de ser incluidos aquí: “*Through blue and purple-shadowed woods I go / Bewitched by the distant bellowing of cows / And the smell of pine smoke and a faraway light / And the voices of kinfolk together at night*”, cuya traducción sería “*Por sombras azules y bosques púrpuras voy / Embrujado por el distante mugido de las vacas / Y el perfume del humo de pino y una luz lejana / Y las voces de los parientes reunidos por la noche*”.

³⁶¹ En castellano: “*Cuando el sol abrasador descende por el oeste / Cuando el viento perece en la montaña / Cuando la canción de la alondra se hace inaudible / Cuando en el campo la langosta cesa su chasquido / Y la espuma del mar descansa como una doncella / Y el crepúsculo acaricia a la tierra errante / Vuelvo a mi hogar / Por sombras azules y bosques púrpuras / Vuelvo a mi hogar / Vuelvo al lugar en que nací / A la madre que me alumbró y el padre que me enseñó / Hace tanto, hace tanto, hace tanto / Solo estoy, solo y perdido, en un mundo inmenso y tortuoso / Pero cuando el sol abrasador descende en el cielo / Cuando el viento perece y la espuma del mar duerme / Y el crepúsculo acaricia a la tierra errante / Vuelvo a mi hogar*” (Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960).

Antonino dónde aprendió el poema. La respuesta del poeta –que contesta que se lo enseñó su padre- sirve para hacer comprender a Espartaco que la libertad también implica la posibilidad de adquirir la cultura y el conocimiento que les ha negado la esclavitud romana de la que han sido víctimas durante toda su vida. Por eso, el tracio encomienda a Antonino que les enseñe canciones. En su frase encontramos la separación conceptual entre la primera etapa que señalaba Howard Fast en su novela y la segunda: el conocimiento supone la percepción de Espartaco de que ya no es un animal, con lo que la cultivación de la mente es una consecuencia lógica de la libertad. De ahí lo acertada y significativa que resulta la frase que Trumbo escribe para Espartaco en su conversación con Varinia cuando abandonan el grupo:

“¿Quién quiere luchar? Un animal puede aprender a luchar. Pero a recitar cosas hermosas y hacer que la gente las crea...”³⁶².

La fuerte crítica de Trumbo a esta parte del filme se extiende a la escena amorosa entre Espartaco y Varinia en el claro del bosque tras su marcha del grupo sentado alrededor de la hoguera. La supresión de varias líneas de diálogo, en especial las pertenecientes a Varinia, enfadó sobremanera al guionista. Es cierto que, de acuerdo con Trumbo, la escena parece, una vez más, un monólogo de Espartaco. La minimización del papel de las mujeres en la película fue uno de los hechos que más molestaron a Trumbo, como prueba su *Report on Spartacus*.

La conversación en el claro del bosque supone un subrayado del final de la secuencia anterior. Espartaco manifiesta conscientemente su voluntad de adquirir el mayor conocimiento posible. Un conocimiento que le distinga del animal que ha sido toda su vida. La necesidad de la cultura para alcanzar la libertad viene apuntada a la perfección por Trumbo en ésta secuencia. Es, sin duda, la mayor aportación del personaje de Antonino. Como dijimos en su momento, el papel interpretado por Tony Curtis permitió a Trumbo introducir un elemento de cultura en un grupo de hombres iletrados que buscan la libertad.

³⁶² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

De otro modo, Varinia juega un papel similar en este momento al tratar de explicar a Espartaco el origen del viento por medio de una leyenda que seguramente aprendió antes de ser esclavizada.

Dada la alusión de Craso en Capua hacia la formación de Varinia –que, recordemos, ésta recibió para educar a los hijos de uno de sus amos- resulta aún más lamentable que, como apunta Trumbo, se prescindiera –por medio de la supresión de líneas de diálogo- de la voz de un personaje que tanto tiene que decir.

Sin embargo, esto último no es lo único que va a molestar a Trumbo de la secuencia amorosa en el claro del bosque. El guionista volvió a cargar contra Kubrick en lo referente a las nuevas líneas de diálogo y la coreografía amorosa ideada por éste para la conclusión de la secuencia:

“¿Veis la diferencia entre decir ‘Y quiero conocerte a ti’ y cuando dice ‘Quiero saberlo todo sobre ti’? La primera frase lo implica todo: su corazón, su alma, su espíritu. La segunda la sueltas para ligar en un bar cuando estás borracho. Cuando llegan el silencio y las acciones amorosas pasa a ser una escena general sin primeros planos, sin ver la mirada en las caras de los amantes. Quiero ver la emoción en sus ojos, la ternura de sus caricias. Voy a daros un contraste: cuando Craso habla de su compromiso emocional, o incluso cuando piensa en él, vais enseguida a un primer plano suyo [...]. Vemos en los ojos de Olivier y cada uno de sus gestos la emoción que transmite cuando habla de su amor, su Roma. Por ello esas escenas son tan buenas. Pero, cuando pasamos a Espartaco abrazando a Varinia, ¿vemos su cara? No. Para ser sinceros, vemos su trasero y sus muslos. No es que desaprobe moralmente esas posiciones fetales, esas insinuaciones de 69 que me parecen peligrosamente sofisticadas para un hombre de sus conocimientos y su carácter. Esos giros, esos revolcones, tengo claro que no me gustan ni en el plano estético ni en el dramático. Desde el momento del abrazo, esta escena está rodada desde fuera y no desde dentro. Se nos muestra un movimiento

*amoroso, común en todos los animales y se nos escatiman los primeros planos de la emoción del amor, que es exclusivamente humana*³⁶³.

De esta manera, Trumbo señala algo palpable en la escena: el preludio del coito entre Espartaco y Varinia –que harán el amor en el claro del bosque pese a que el fundido a negro ponga fin a la escena amorosa antes de tiempo– será visualmente animal. Es cierto que, como señala el guionista, la ternura se pierde en pos de una sensualidad carnal más propia de una pareja de fieras salvajes. Dicho tratamiento parece presuponer que Espartaco y Varinia no son capaces aún de hacer el amor con mayor delicadeza. Algo que, a pesar de la crítica del guionista, no resulta del todo incoherente. Pese haber abandonado la etapa de ausencia de conocimiento, a Espartaco aún le quedan por descubrir ciertos aspectos de la vida en libertad que desconoce por completo. Entre ellos está, como no podía ser de otra manera, su sexualidad. Así, aunque no tenemos datos suficientes para afirmar que éste sea el primer encuentro sexual de la pareja –ha pasado ya tiempo desde su reencuentro en el bosque– lo que sí es seguro es que se trata de uno de los primeros. De ahí que, en este caso, pueda ser discutible la defensa de Trumbo: no es que Espartaco no sea capaz de hacerle el amor a Varinia con ternura –sabemos que es capaz de éste sentimiento porque ya lo hemos visto en su primer encuentro con ella en la celda de Capua–, sino que su conocimiento sobre el sexo es muy limitado y aún no sabe demasiado bien cómo actuar. En ese caso, lo que plantea Kubrick – que por otra parte es el planteamiento habitual del director neoyorquino en lo que a las relaciones sexuales se refiere– es que ambos amantes se mueven de acuerdo con su instinto animal, lo que no quiere decir que no vayan a ser capaces en el futuro de hacerlo de acuerdo con otros parámetros como la ternura o, en palabras de Trumbo, la “emoción del amor”.

³⁶³ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.



63. La impronta de Kubrick en un coito animal cargado de erotismo e “insinuaciones de 69”.

La negociación con Tigranes

Una de las consecuencias directas del *Report on Spartacus* escrito por Trumbo tras el visionado del primer montaje del filme fue la aceptación por parte de Kirk Douglas de añadir una serie de secuencias que contribuyeran al engrandecimiento de su personaje a la vez que acabasen con lo que el guionista denominaba “El Pequeño Espartaco”. Entre dichas secuencias, se encontraban las relativas al pirata Tigranes Levanto (Herbert Lom)³⁶⁴, el agente cilicio con quien Espartaco habría de negociar la huída por mar de los esclavos³⁶⁵. En su artículo *Who Killed Spartacus?*³⁶⁶, Duncan Cooper señala que el rodaje de estas secuencias –entre las que figuraban las dos apariciones de Tigranes, que en principio deberían haber sido tres- tuvo lugar en noviembre de 1959.

Previa a la llegada de Tigranes figura una breve conversación entre Antonino y Espartaco que no ha de pasarse por alto. Pese a que, dados los cortes impuestos por Universal en 1960, pueda carecer de sentido si nos atenemos al montaje final del filme, no resulta casual que Espartaco pregunte a

³⁶⁴ Un papel para el que Trumbo propuso a Orson Welles arguyendo que, a la altura en que se encontraba la producción del filme, no se debía escatimar un ápice en la contratación de actores de talla similar a los que ya estaban involucrados en el rodaje de la película.

³⁶⁵ En lo relativo al nombre escogido por Trumbo, la elección de Tigranes parece obedecer a una asociación de ideas muy similar a la que lleva a Fast a decantarse por el nombre de Varinia para la mujer de Espartaco. En el caso de la novela, Fast feminiza el nombre de uno de los generales romanos a los que venció el tracio, el general Varinio, sacando de ahí el nombre para la amante de su protagonista. En lo que al pirata cilicio se refiere, no parece casual que el nombre escogido por Trumbo sea el de uno de los reyes armenios del Estado Pirata que aparece en la novela de Arthur Koestler, *The Gladiators*.

³⁶⁶ Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?* Op. Cit., p 9.

Antonino por la ciudad de Metaponto³⁶⁷. Una de las principales secuencias de combate que estaba presente en el guión del filme era la de la batalla de Metaponto. Sin embargo, los ejecutivos de Universal –a la cabeza de los que se encontraba Ed Muhl- no veían con buenos ojos que la película reincidiera constantemente en los éxitos del ejército de esclavos, con lo que aprovecharon cualquier ocasión para eliminar secuencias que mostraran cuán cerca estuvo Espartaco de alcanzar su cometido³⁶⁸, hasta tal punto que, en el montaje final, tan solo se conservó el retrato de la única batalla en que el ejército de los esclavos salía mal parado.

La breve alusión a Metaponto –introdutoria de la batalla que jamás llegó a verse en pantalla- es interrumpida por la llegada de Tigranes a la tienda de Espartaco. Tras la indicación de Espartaco a Dionisio de que libere a los esclavos que portan la litera del emisario cilicio, Tigranes se presenta el tracio rompiendo la coherencia del guión de Trumbo en lo que a las presentaciones de los nuevos personajes se refiere: el pirata es el único que se presenta a sí mismo, lo que le diferencia enormemente del resto, que son presentados por otros personajes. Al tratarse de un individuo tan atípico, podríamos explicar esta incoherencia aludiendo a su posición social, que le coloca al margen de Roma. Sin embargo, parece más lógico concluir que, dado que esta secuencia está escrita a posteriori, la particularidad en la presentación de Tigranes es más por un descuido que por una diferenciación explícita del resto de los personajes del filme.

Pese a todo, Trumbo sí que buscaba diferenciar a Tigranes –que, en su opinión debía simbolizar el espíritu de Oriente³⁶⁹- de los demás personajes de

³⁶⁷ Ciudad que, incomprensiblemente, fue sustituida por el doblador español del filme por Luceria.

³⁶⁸ Interpretación que aterrizzaba a Muhl por la lectura política que los espectadores podrían hacer del filme. A Universal le preocupaba estrenar una película que diera a entender que un hombre podía derrotar a una nación por medio de una revolución que sacudiera los cimientos de la misma a causa de los problemas que seguramente les acarrearía con la Legión de la Decencia y la American Legion. El estudio era perfectamente consciente del paralelismo que Trumbo y Douglas buscaban entre la República romana y los Estados Unidos de la época de estreno del filme, de ahí que hiciera todo lo posible por conseguir que dicha lectura fuese lo menos evidente. Como Muhl confesaba años después a Duncan Cooper en una entrevista a propósito de su estudio sobre **Spartacus**: “*Está bien que una película contenga ideas profundas. Pero lo que cuenta es el éxito de audiencia*”. Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?* Op. Cit., p 5.

³⁶⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

Spartacus. Así, su actitud y modales son visiblemente distintos a los del resto, con solo una excepción. El Tigranes interpretado por Herbert Lom guarda bastantes similitudes con el Batiato de Peter Ustinov. Ambos son personajes que se mueven únicamente por intereses mercantiles, vendiéndose al mejor postor según convenga. Tan solo existe una diferencia entre ellos. Algo que Trumbo considera sumamente importante y que, por ello, hace de Tigranes un personaje más íntegro –a pesar de su traición final- que Batiato. La diferencia la encontramos en el trato que el cilicio da a Espartaco. Mientras que Batiato jamás trata como iguales a los esclavos –o a los romanos con los que negocia la compra de los mismos, como viéramos en la secuencia de las minas libias-, Tigranes conversa con Espartaco de la misma manera que lo haría con otro esclavo –hecho que podremos verificar más adelante-. La conversación entre el tracio y el cilicio es un diálogo “de tú a tú”, lo que permite llevar a buen puerto la intención de Trumbo: demostrar que Espartaco es capaz de negociar y mantenerse a la altura de personajes ajenos al mundo de los esclavos.

Originalmente, la conversación con Tigranes fue concebida por Trumbo para figurar tras la marcha victoriosa de los esclavos desde el monte Vesubio hasta Luceria, o lo que es lo mismo, después de la victoria frente a las cohortes de Glabrio y la secuencia de una batalla que no llegó a incluirse en el montaje final. En *Spartacus: Still Censored After All These Years...*, Duncan Cooper señala que la conversación cambió de posición pocos días después de haber sido rodada, quedando finalmente ubicada en el punto en que podemos verla en la actualidad³⁷⁰.

La lectura por parte de Antonino de las credenciales de Tigranes lleva a éste a concluir que su interlocutor en la negociación es un hombre iletrado. Pero la prudencia le hace esperar a cerrar la negociación antes de cualquier comentario o pregunta a Espartaco. Así, responde de buena gana a la pregunta del tracio sobre los dioses cilicios –a los que atribuye la misma moral mercantil que él posee y que pasa por la idea de que aquellos que contratan a los piratas

³⁷⁰ Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...*, revisión del texto publicado originalmente en Cineaste (Cineaste, vol. 20, no. 4, 1994) extraída de [http:// www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0103.html](http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0103.html) el 3 de julio de 2007, p. 7.

son amados por los dioses, pese a que Tigranes la adorne comentando que los dioses cilicios ayudan a todo el que está contra Roma³⁷¹- a la vez que se reserva la aceptación del vino que se le ofrece para cuando concluya la negociación.

Espartaco comenta que su ejército necesita los quinientos barcos que poseen los cilicios para abandonar la Península Itálica. Tigranes, tras una sonrisa de incredulidad, por medio de la que pone visiblemente en duda que los esclavos puedan llegar a lograr una tarea como la que esboza su interlocutor, tasa el arrendamiento de los barcos en cincuenta millones de sestercios. Espartaco asegura que tendrán esa cantidad de dinero para pagarles, en una aseveración que viene acompañada de la apertura de un cofre repleto de oro y demás tesoros procedentes de las diversas villas que los esclavos han saqueado en su camino hasta el Vesubio.



64. La identificación entre los personajes de Batiato (Peter Ustinov) y Tigranes (Herbert Lom) por medio del énfasis en su carácter mercantil.

La visión de tal cantidad de dinero saca a relucir al Tigranes codicioso, consecuencia directa de su naturaleza mercantil, que vuelve a relacionarle con Batiato –recordemos el gesto del lanista tras la oferta económica de Craso para zanjear el espectáculo privado en Capua-. Con este golpe de efecto, Espartaco demuestra su capacidad para la negociación. Aprovechando la impresión que

³⁷¹ Curiosa concepción religiosa la de los cilicios, ya que, de ser como indica Tigranes, los piratas deberían ayudar a los esclavos gratis para complacer a sus dioses. La hipocresía religiosa en **Spartacus**, como podemos comprobar, no es exclusiva de los romanos.

ha causado el cofre en el emisario cilicio, pregunta a su interlocutor cuándo tendrá listos los barcos, a lo que éste responde inquiriendo cuándo estará listo su ejército para llegar a Brindisi. La estimación de Espartaco es de siete meses –por contraposición a la de uno o dos años del emisario-, algo que Tigranes parece considerar imposible, de ahí que se asegure un adelanto para evitar sorpresas desagradables, como que los cilicios reúnan los barcos pero los esclavos jamás aparezcan para hacer uso de ellos. El ofrecimiento del cofre que el emisario acaba de admirar a modo de adelanto sella el trato entre esclavos y cilicios.

Una vez cumplida su misión, Tigranes se relaja y acepta el vino que le ofreciera Espartaco a su entrada a la tienda. El rico tallado de la copa que le tiende el tracio mueve a Tigranes hacia una conversación más personal: desea averiguar qué hay de cierto en la leyenda que comienza a formarse en torno a la figura del hombre que tiene frente a sí. Espartaco desmiente su supuesta ascendencia noble, confesándole al emisario cilicio que es hijo y nieto de esclavos. Ahora sí, Tigranes señala que, al percatarse de que no sabía leer, había supuesto que el rumor que el tracio acaba de desmentir era falso.

De acuerdo con el diálogo escrito por Trumbo para Tigranes, la respuesta del cilicio resultó ser una de las más cortadas y rescritas tras la decisión de reubicar la secuencia de la negociación con el pirata. La continuación del discurso de Tigranes, según la primera ampliación del guión redactada en octubre de 1959, es la que sigue:

“Está claro que a la vanidad romana le agrada pensar que eres un noble. Detestan la idea de que un esclavo pueda venderlos. ¡Sigue ganándoles y te elevarán al rango de príncipe!... Los partidarios de Graco se encuentran en apuros ya que el Senado no encuentra a nadie que te derrote. Por ello, los partidarios de Craso saborean cada una de tus victorias... Pero tú – ¿tú no creerás que vas a ganar? ¿Con los innumerables ejércitos que Roma puede congrega en tu contra?... Evidentemente, sabes que vas a perder. No tienes la menor posibilidad. El mundo es demasiado pequeño para vosotros. Todo el poder de la Tierra luchará contra vosotros. Incluso los enemigos de Roma se

*tornarán en vuestra contra si dais muestras de éxito... Acabarán con vuestro último hombre, mujer y niño*³⁷².

El monólogo de Tigranes no fue únicamente cortado por Universal en montaje, sino que levemente retocado. En pos de una mayor continuidad argumental, se incluyó una referencia a Craso, a quien Espartaco confiesa conocer por haberle servido de entretenimiento en su época como gladiador. Esta conversación sustituye a la mención original sobre la diferente acogida de las victorias del tracio en el Senado, como no podía ser de otra manera dado que el cambio de colocación de la secuencia implica que Espartaco no haya derrotado aún a ninguna guarnición romana. De ahí que también acabe por utilizarse a Tigranes como desencadenante de la aplastante victoria de los esclavos sobre las cohortes de Glabrio. Es el cilicio quien previene a Espartaco del acercamiento de dicho destacamento a modo de justificación de la imposibilidad de que un ejército como el liderado por el tracio derrote a Roma.

Tras ello, Tigranes insiste en preguntar a Espartaco por el motivo de su lucha. La respuesta del tracio ante la insistencia del emisario cilicio es una de las más brillantes muestras de lo que Trumbo denominaba el Gran Espartaco:

*“Todo hombre pierde al morir, y todo hombre muere. Pero un esclavo y un hombre libre pierden algo distinto... Cuando un hombre libre muere pierde el placer de la vida. Un esclavo pierde su dolor. La muerte es la única libertad que conoce un esclavo. Por eso no le tiene miedo. Y por eso ganaremos*³⁷³.

En las palabras del tracio encontramos implícita una cita de Trumbo al *Manifiesto Comunista* que Karl Marx y Friedrich Engels redactasen en 1848. En el último capítulo del mismo, los autores del texto señalan:

“Los comunistas rechazan ocultar sus opiniones y propósitos. Declaran abiertamente que sus objetivos solo pueden alcanzarse mediante el derribo violento de todo el orden social hasta ahora existente. Que tiemblen las clases

³⁷² Trumbo, D.: *Retakes; With Notes and Old Scenes for Comparison*, Octubre 1959, Inédito, p 22.

³⁷³ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

*dominantes ante una revolución comunista. Los proletarios no tienen en ella que perder sino sus cadenas. Tienen un mundo que ganar*³⁷⁴.

La victoria sobre las seis cohortes de Glabrio

El encadenado con que se pasa de la conversación con Tigranes a la llegada del destacamento de hombres encabezados por Crixo –y que han marchado a verificar el acercamiento de Glabrio- establece una relación entre la última palabra de Espartaco en la secuencia anterior –“ganaremos”- y la acción que se nos va a presentar a continuación.

Es precisamente Crixo quien ratifique la información de Tigranes. Dionisio, que también ha formado parte del destacamento, apunta la cantidad de hombres con que habrán de enfrentarse: seis cohortes. Su estimación es perfecta, algo que sirve a Trumbo –que ya nos ha dado la información de que, en efecto, son seis cohortes- para resaltar la gran capacidad militar de los hombres que rodean a Espartaco. Algo que hace de su ejército una verdadera amenaza para Roma.

La capacidad militar del tracio también queda patente en la conversación. Al ser informado de que los hombres de Glabrio no han construido una empalizada, traza inmediatamente el plan de acción que, como deja clara su orden de formar inmediatamente a los hombres, pasa por atacar a los romanos por sorpresa esa misma noche.

Sin embargo, la visión positiva que el espectador extrae de Espartaco tras la conversación –una visión que se corresponde con lo que Trumbo denominaba el Gran Espartaco- se ve minimizada por el papel al que se relega a las mujeres en la acción que está a punto de iniciarse. Una vez más, las modificaciones efectuadas en pleno set de rodaje afectan a la idea global que Trumbo pretendía transmitir desde su guión. La orden del tracio a Crixo de formar inmediatamente a los “hombres” es literal: Kubrick se abstiene de

³⁷⁴ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 86.

enseñarnos mujeres en el ejército de los esclavos contradiciendo no solo el guión de Trumbo, sino también la novela de Howard Fast.

Las mujeres quedan así relegadas a un papel gregario que personifica Varinia, cuya actitud al despedirse de su amado antes de la batalla es diametralmente opuesta a la que Trumbo pretendía en el guión. La Varinia impuesta por los cambios de Kubrick entrega de manera sumisa una capa a su amado y, sin mediar palabra –un rasgo recurrente de Varinia que al guionista de Montrose molestaba enormemente, pues supone privar de voz a uno de los personajes que más tiene que decir en el filme- abraza a Espartaco debatiéndose entre el orgullo y el miedo por perderle. En definitiva, la Varinia que vemos en pantalla obedece al arquetipo de “amada de caballero andante” del cine épico pese a ser precisamente lo contrario lo que pretendían los dos hombres cuya imaginación dio a luz al personaje. En su *Report on Spartacus*, Trumbo ironizaba al referirse a esta secuencia en particular, señalando que lo único que le falta al personaje interpretado por Jean Simmons es adentrarse en la tienda de campaña a servirse una taza de té en una exquisita vajilla inglesa³⁷⁵.

El montaje por encadenado vuelve a servir a Kubrick para establecer una tercera idea a la vez que puntúa la elipsis temporal lógica existente entre el primero de los dos planos –el de la caballería de Espartaco abandonando el monte Vesubio- y el segundo –el campamento de Glabrio consumido por las llamas-. La de las cohortes de Glabrio es la primera victoria sin batalla que vemos a lo largo del filme.

Como se ha venido señalando a lo largo de este análisis, las presiones de Universal primaron sobre el interés personal de Trumbo, Douglas y Kubrick –que respecto a este particular no discrepaban lo más mínimo- de mostrar combates que probasen la superioridad de los esclavos frente al ejército romano. En esta batalla en concreto, tan solo veremos a dos soldados romanos siendo víctimas de las llamas; una visión, eso sí, de lo más somera. La cámara no repara apenas en ellos mientras continúa con su movimiento hasta llegar a Espartaco.

³⁷⁵ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

Ver únicamente a dos soldados de entre seis cohortes no es lo único que resulta sorprendente en la primera de las victorias sin batalla del filme. Tampoco se han de pasar por alto la actitud y el aspecto de Espartaco a lomos de su caballo. El tracio aparece perfectamente peinado, sin ningún rasguño, con el aspecto de alguien que no ha llegado a descender de su montura. En definitiva, el Espartaco que vemos en la imagen es la personificación de aquello contra lo que combate: parece un general romano que ha enviado a sus hombres a luchar mientras él observa la batalla desde la lejanía. Su actitud –ordenando a los hombres cosas que en ningún momento le veremos hacer a él– subraya el sorprendente aspecto que le otorga Kubrick. Que un director tan maniático y preciso como el neoyorquino cometa un fallo como éste parece prácticamente imposible, de ahí que podamos deducir que lo que Kubrick nos muestra es lo que quiere que veamos. Y lo que Kubrick quiere que veamos es justo lo opuesto a lo que deseaba Trumbo. El director de **Spartacus** nos enseña en la victoria sin batalla contra las cohortes de Glabrio a un general militar que ha adoptado la actitud de los generales que representan aquello contra lo que él mismo lucha. Kubrick nos da así una visión que extrae casi literalmente de *The Gladiators*, de Arthur Koestler³⁷⁶: el liderazgo ha corrompido a Espartaco.

³⁷⁶ Tal y como se ha indicado anteriormente, el autor de *The Gladiators* explicaba la derrota de los esclavos aludiendo a las supuestas discrepancias, luchas de egos, corrupciones y ansias de poder de sus líderes. En su novela, Koestler describe de la siguiente manera a los cabecillas del ejército de esclavos, que no son otros que el grupo de gladiadores que iniciaron la revuelta en Capua y entre los que se encuentra Espartaco: “*Los gladiadores se habían vuelto presuntuosos. Se vestían con sus mejores galas, uniformes de oficiales romanos, de modo que cualquiera podía reconocerlos fácilmente y señalarlos a los recién llegados*”. Koestler, A.: Op. Cit., p 97.



65. La victoria sin batalla sobre las cohortes de Glabrio (John Dall). A la izquierda, los dos únicos soldados romanos presentes en la secuencia. A la derecha, Espartaco (Kirk Douglas), sin descender de su caballo, pasea triunfal por el campamento romano.

Aún así, la ausencia de batalla, de romanos o de una actitud heroica en Espartaco no es lo único que criticó Trumbo sobre la secuencia que nos atañe³⁷⁷. Por enésima vez, el guionista protestó por la supresión de innumerables líneas de diálogo que, en este caso, dieron lugar a la condensación de dos discursos de Espartaco en uno solo. En opinión de Trumbo, el diálogo con Glabrio carece de coherencia, como no podía ser de otra manera después de las supresiones y reinterpretaciones de la batalla hechas tanto por Kubrick como por Universal a espaldas del guionista.

Glabrio es conducido ante el líder del ejército esclavo que desciende de su montura mientras conversa con él. Al confesar el romano su cargo –comandante de la guarnición de Roma-, Crixo le indica a Espartaco que “*la comandaba tumbado boca abajo, haciéndose el muerto*”³⁷⁸. De acuerdo con el imaginario de Trumbo –que a medida que avanza nuestro estudio comprendemos mejor-, la cobardía es de los peores atributos posibles para un personaje, con lo que a Glabrio le queda poco más que demostrar en lo que queda de película.

Precisamente por lo anterior, no sorprende la lástima palpable en el rostro de Espartaco ante alguien tan cobarde. Una vez el esclavo ha quedado

³⁷⁷ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

³⁷⁸ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

moral y militarmente por encima del romano, a Trumbo solo le resta reincidir – por medio de su diálogo- en la abrumadora superioridad de Espartaco sobre Glabrio. De ahí que el tracio haga reflexionar acerca de cuán fácil es morir a alguien que ha presenciado la muerte de numerosos gladiadores en la arena. Acongojado, el noble romano pregunta a su interlocutor por la suerte que correrá. Dionisio propone, ante la pregunta de Espartaco a sus hombres, destinada a aumentar la congoja de Glabrio, enfrentarse con el romano en un combate de gladiadores. Glabrio se niega, berreando como un auténtico cobarde, mientras observa el bastón de mando romano –su bastón de mando- que sostiene Espartaco. El gesto del tracio rompiendo el bastón –que, en sus propias palabras es *“El símbolo del Senado. Todo el poder de Roma”*³⁷⁹- es determinante por la declaración política e ideológica que supone. Dado que la supuesta democracia representada por el Senado no da cabida a los esclavos, se hace necesario para ellos destruir el sistema que les oprime y sustituirlo por uno representado por ellos. Una vez más, la desobediencia civil y la violencia como únicas vías para acabar con el sistema opresor.

Es lógico que Universal temiera que la Legión de la Decencia llegara a ver imágenes y discursos tan abiertamente marxistas –y que constituyen una apología a la desobediencia civil-, como éste que plantea aquí Trumbo y que, afortunadamente, pudo escapar a la criba final del estudio³⁸⁰.

Una vez roto el bastón de mando, Espartaco rasga las vestiduras de Glabrio para arrojar en ellas las piezas del símbolo del poder romano. Su orden al protegido de Craso vuelve a incidir en su superioridad, puesto que Glabrio no solo callará atemorizado, sino que acatará la orden al repetir el mensaje del tracio en el Senado a su regreso a Roma:

“Llévatelo de vuelta a tu Senado. Diles que tú y ese palo roto sois lo único que quedáis de la guarnición de Roma. Diles que no queremos nada de Roma. Nada excepto nuestra libertad. ¡Lo único que queremos es salir de éste

³⁷⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁸⁰ Muy hábilmente, el guionista lo introdujo en una secuencia fundamental por su repercusión en el resto de escenas de la trama romana, lo que hace de ella una conversación casi imposible de eliminar si se pretende mantener la coherencia argumental de la película.

maldito país! ¡Seguiremos hacia el sur, hasta el mar, y aniquilaremos a cualquier ejército que envíen! ¡Montadlo a caballo!"³⁸¹.

En las palabras de Espartaco observamos perfectamente la incoherencia que señalaba Trumbo. Al haber juntado dos monólogos en uno, Espartaco acaba dando datos detallados sobre su plan de acción a Glabrio, al que acaba de ordenar que vuelva al Senado a comunicar sus intenciones. No parece ni lógico ni propio de un buen estratega informar al enemigo de los planes propios. Lo que sucede es que en el guión original este discurso figuraba después del mensaje a Glabrio.

Así, el mensaje que Espartaco envía al Senado –una idea que Trumbo toma de la novela de Fast, pese a que en ésta sea un soldado llamado Aralo Portho y no Glabrio el encargado del cometido-, resulta anodino y menos eficaz que el que Howard Fast propone en su novela, mucho más largo –acorde con la intención original de Trumbo en el guión- pero más significativo. Es cierto que el discurso ideado por Fast es imposible de llevar a la pantalla –su extensión abarca tres páginas de novela³⁸²- pero no es menos cierto que desarrolla a la perfección las ideas expuestas por el guión de Trumbo en lo que va de película. De ahí que el guionista buscara un efecto parecido, lo que explica su indignación al comprobar la amputación de la que su discurso había sido víctima.

En cualquier caso, y a pesar de los lamentables recortes en el monólogo del tracio, la secuencia cumple con su cometido y actúa como introductoria de la tercera de las etapas que Howard Fast distinguía en la vida del esclavo David y en que se ha dividido este análisis.

Dos hechos marcarán el inicio de la etapa de esperanza para los esclavos: el pacto con los cilicios y su primera victoria sobre un ejército de Roma. A pesar de ello, dado que el filme incluye una segunda trama –la política, que tiene lugar en Roma- habremos de esperar al testimonio de Glabrio ante el Senado para poder hablar con propiedad de la tercera etapa en la revuelta de los esclavos.

³⁸¹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁸² Fast, H.: Op. Cit., p 275-277.

El testimonio de Glabrio ante el Senado

Glabrio comparece ante el poder político de Roma de la única manera posible, dadas las circunstancias: relatando su derrota y transmitiendo las palabras que Espartaco le encargara reproducir ante los senadores. Al conocer exactamente el mensaje que le encomendase el tracio, el espectador está en condiciones de establecer una comparativa con las palabras de Glabrio. A excepción de la introducción, en la que coloca un añadido bastante dramático – “*Su líder dijo que odian a Roma de tal forma...*”³⁸³– que no fue dicho en ningún momento por Espartaco, el discurso de Glabrio destaca por su sinceridad. Su relato de los acontecimientos es bastante fidedigno. No omite información –que podría guardar en beneficio propio o de Craso– acerca del plan de acción de los esclavos. Ni siquiera miente cuando Craso le pregunta –a modo de verificación rutinaria– si construyó un foso y una empalizada, como es obligado siempre que una tropa de soldados romanos, por pequeña que sea, establece un campamento a la intemperie.

Así, la sinceridad de Glabrio vuelve a incidir en los rasgos de inexperiencia e ingenuidad que nos ha facilitado el guión de Trumbo a lo largo de sus dos primeras partes. Su inexperiencia va a ser la causante de su destierro, así como de la dimisión de aquel que auspició su cargo: Craso.

Existe en la secuencia del testimonio de Glabrio un elemento de continuidad argumental que no funciona del todo bien. Al mencionar el nombre del líder de los esclavos ante la cámara, Craso lo repite con la mirada perdida, como si tratase de recordar dónde ha oído ese nombre antes. Evidentemente, es, junto con Glabrio, el único hombre en la sala que ha podido escuchar ese nombre con anterioridad. Dado que el elemento temporal no está demasiado matizado en la película, no puede asegurarse cuánto tiempo ha transcurrido desde que Craso presenció el combate que enfrentaba a Espartaco contra Draba en Capua hasta la derrota de las seis cohortes de Glabrio. Es obvio que

³⁸³ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

han pasado varios meses desde la revuelta de los esclavos, ya que, desde su huida, se han asentado en el Vesubio y han configurado un ejército notable a la vez que han reunido la suficiente riqueza como para impresionar a Tigranes y llevar así a buen puerto la negociación con los piratas cilicios.

Lo que resulta improbable es que un hombre como Craso, que por su cargo y poder es presentado a cientos de personas diarias, recuerde un nombre que ha escuchado pronunciar una sola vez en su vida. En Capua, Craso únicamente pudo oír el nombre del tracio por boca de Batiato, cuando Helena y Claudia escogieron a los gladiadores. En ese instante, Craso y Glabrio estaban alejados, en un segundo término, con lo que cuesta creer que el poderoso militar retuviera ese nombre hasta el punto de recordarlo en un momento de crisis como el que vive el Senado en estos momentos. Es aún más improbable si tenemos en cuenta que Glabrio, que ha vuelto a encontrarse físicamente con el tracio, no le ha reconocido.

Por eso, el reconocimiento por parte de Craso del nombre de Espartaco suena falso y artificioso por ser absolutamente inverosímil. Tampoco resulta necesario, pues, en una secuencia posterior, Batiato recordará a Craso aquella velada en Capua identificando al tracio como el adversario de Draba, a quien asesinó el senador patricio.

La trama política se traslada a la secuencia por medio del enfrentamiento entre Graco y Craso. El primero no permite al segundo desentenderse de la condena con que el Senado debe castigar a Glabrio, de ahí que le inste a ser quien ejecute el deber de la cámara de imponerle un castigo. Mientras se sienta –tras haberle pedido a Craso que sea él quien imponga el castigo a su protegido–, Graco sonríe maliciosamente sin apartar por un solo momento la vista de su enemigo político, al que le toca mover ficha en la complicada partida de ajedrez que vuelve a sugerir Kubrick por medio de la puesta en escena y las actitudes del obeso senador plebeyo y el célebre militar patricio.

Iracundo, Craso se levanta y pronuncia la sentencia habitual para casos de negligencia militar: el destierro a más de un radio de cuatrocientas millas de Roma del condenado. Pero el ardid político de Graco es contrarrestado con un nuevo truco de Craso. El militar dimite de su cargo con la excusa de ser

moralmente incapaz de desvincularse de la culpa de su amigo y protegido. Sin embargo, tal y como señala brillantemente Graco, un propósito oscuro se esconde detrás de la aparentemente noble dimisión de su Némesis política: la intención de Craso de establecer una dictadura militar de continuar –y complicarse- la revuelta liderada por Espartaco. Kubrick sugiere –sin abandonar el símil del ajedrez, que sigue visualmente presente en la secuencia-, que Craso ha puesto en jaque a la sala. Si no se sofoca el levantamiento de los esclavos, el patricio sabe que la sala acudirá a él por su experiencia militar para pedirle que comande las legiones de Roma y ponga fin a la rebelión de los seguidores de Espartaco.

Dado lo explícito del planteamiento político presente en el guión de Trumbo en este punto, el guionista se abstiene de ambigüedades, optando por referirse a los acontecimientos que ocurren por su nombre. Así, oiremos a Graco pronunciar frases que pueden extrapolarse perfectamente a la situación política de un país como Estados Unidos en plena Guerra Fría. De esta manera, Trumbo pone en boca de Graco su concepto de la corrupción política presente en un sistema supuestamente democrático:

“¡Puedo aceptar la corrupción mientras haya libertad republicana, pero no aprobaré la dictadura de Craso sin ninguna libertad! Eso es lo que busca, y por eso regresará”³⁸⁴.

Los aplausos de una sección del Senado –la plebeya- se oyen sobre el rostro en primer plano de Craso. Su gesto aún a desprecio por lo que escucha – y por la sala en la que se encuentra- a la vez que ira por la situación que le acaba de tocar vivir –que, sin duda, le ha resultado desagradable pese a que le posibilite desarrollar un plan que puede llegar a conducirlo a su tan ansiada autocracia-.

³⁸⁴ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

c) TERCERA PARTE: ETAPA DE ESPERANZA

El largo camino hacia Brindisi

La dimisión de Craso posibilita el inicio de la tercera parte de la historia de Espartaco, desencadenada por su primera victoria al mando del recién configurado ejército de esclavos y el satisfactorio acuerdo con los piratas cilicios para abandonar la Península Itálica en pos de la tan ansiada libertad.

La marcha de los esclavos hacia el puerto de Brindisi constituye una de las partes más polémicas del filme, en tanto en cuanto fue la que se vio sometida a un mayor número de modificaciones de guión. Tal y como señala Duncan Cooper en su artículo *Spartacus: Still Censored After All These Years...*, en la planificación original de **Spartacus** se estimaban un total de doce jornadas para el rodaje de las escenas de batalla³⁸⁵. Tras el acuerdo del cuatro de agosto de 1959 entre Bryna Productions –la productora de Kirk Douglas- y Universal, se convino que seis de las doce jornadas se rodasen en España. El coste estimado para el rodaje de estas secuencias era de medio millón de dólares. Pese a que Bryna consideraba insuficiente el presupuesto y el tiempo asignado para dichas escenas, Universal no cedió un ápice y no aceptó la propuesta del veintiuno de octubre de 1959 de Bryna de ampliar el gasto a cerca de un millón de dólares.

De esta manera, Douglas y Trumbo se vieron obligados a idear una solución para insertar escenas de batalla a lo largo de la marcha de los esclavos hasta Brindisi. Dado que era imposible incluir secuencias más o menos largas de enfrentamientos con ejércitos romanos –los seis días presupuestados y planificados para éstas apenas bastaban para el rodaje de la última batalla-, se les ocurrió la idea de un “mapa de batallas”. En dicho mapa –de la Península Itálica, evidentemente- se sobreimpresionarían planos de los esclavos luchando contra romanos. Unos planos que podrían ser bien

³⁸⁵ Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...*, Op. Cit., p 4.

descartes de la batalla final o bien planos rodados *ex profeso* en los seis días en que la producción se trasladaría a España.

De acuerdo con Cooper, una breve secuencia de seis segundos de duración titulada “Battle of Luceria” fue montada en enero de 1960 e insertada entre el inicio de la marcha de los esclavos del monte Vesubio y su llegada a Metaponto. Las imágenes empleadas en el montaje fueron descartes de los ejecutivos de Universal para la batalla final³⁸⁶.

Por tanto, al menos una batalla debía figurar en el primer tramo de la marcha de los esclavos hacia Brindisi. Sin embargo, el montaje que ha llegado a nuestros días se caracteriza por la ausencia completa de escenas de combate. El de Espartaco es un avance sin batallas, o al menos, sin batallas que el espectador contemple físicamente, ya que conversaciones posteriores darán a entender que el ejército de esclavos ha ido encadenando victorias en su camino hacia la libertad. Así pues, eliminadas del montaje final las secuencias de batalla, las muestras de esperanza en el ejército de esclavos serán llevadas a la pantalla a partir de escenas que prueben su inquebrantable determinación de alcanzar el puerto de Brindisi en el plazo convenido con Tigranes. Las escenas de la vida cotidiana –con esclavos de diversos aspectos y edades, sonrientes y voluntariosos- se alternarán con la marcha a través de obstáculos geográficos –cañones, ciénagas, montañas³⁸⁷- y climatológicos –lluvias y nevadas- de todo tipo.

La alegría común a todos los esclavos se ve quebrada en un único momento: el plano del entierro de un bebé por sus desconsolados padres. No obstante, la esperanza de la libertad colectiva –que, como es lógico, conlleva sacrificios individuales como la muerte del recién nacido que se ha podido observar- prevalecerá y, en el nuevo campamento en que se detienen los esclavos –que planifican una batalla, con seguridad la de Luceria, como demuestra el plano de Espartaco con un mapa de la Península Itálica alrededor

³⁸⁶ En definitiva, planos que dichos ejecutivos tildaron, en palabras de Cooper, como “*aburridos y convencionales*”. Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...*, Op. Cit., p 4-5.

³⁸⁷ Señalar, a modo de curiosidad, el detalle apuntado por Guillermo Fatás en su estudio sobre la pertinencia histórica del filme de Kubrick. Según el profesor Fatás, los planos de la travesía de los Apeninos fueron filmados en la provincia española de Guadalajara. En: Uroz, J. (Ed.): *Historia y Cine*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, 1999, p. 20.

del cual encontramos a sus principales mandos militares-, vuelven a abundar las escenas cotidianas de felicidad y colaboración mutua.



66. Dos secuencias simétricas al servicio de una idea común. Arriba, los esclavos trabajando felices para su nueva comunidad en la que ellos son los amos en **Spartacus**. Abajo, los miembros de la cooperativa lechera de **Staroe i Novoe** (**La línea general**, S. M. Eisenstein, 1926-1929).

La noticia del embarazo de Varinia

La secuencia del río en que Varinia anuncia a Espartaco que va a ser padre es, en conjunto, una de las secuencias de corte más romántico que rodará Kubrick en su filmografía como director. A pesar de que el poder visual de la conversación sea obra del director neoyorquino, el peso de la secuencia recae en el diálogo de Trumbo, así como en las brillantes interpretaciones de Douglas y Simmons, que pasan de la alegría a la seriedad –para volver a la alegría y acabar en el deseo- a la perfección.

Las presiones de la Legion de la Decencia tras el primer pase de prensa de **Spartacus** motivaron la decisión de Universal de prescindir del plano que abre la secuencia, en el que vemos a Varinia bañándose desnuda en el río mientras recita el poema que oyésemos a Antonino en el bosque. La inclusión de este poema en este punto del filme puede obedecer a la voluntad de

Trumbo de vincular esta secuencia con aquella, en la que veíamos –más bien intuíamos, a causa del fundido a negro- por primera vez a Varinia y Espartaco haciendo el amor. Así, su desnudez y la alusión al coito antecederán la anunciación de su estado a Espartaco.



67. El plano de Varinia (Jean Simmons) bañándose desnuda fue cortado por presiones de la Legión de la Decencia y recuperado para el reestreno de 1991.

El tracio, que observa silencioso a su amada desde la orilla, corrige a Varinia, que no recuerda uno de los versos del poema de Antonino. Sorprendida en su intimidad, Varinia chapotea asustada antes de descubrir a Espartaco en tierra.

Es en este momento en el que veremos el lado más romántico de Varinia, que habla con Espartaco con la voz y los gestos de alguien absolutamente enamorado. El tracio tampoco oculta su felicidad al observar a la mujer a la que ama. Cuando ella sale del agua, la visión de su cuerpo desnudo excita a Espartaco, que lentamente se acerca a Varinia para decirle que quiere hacerle el amor. En su frase encontramos un dato desconocido hasta el momento: la pareja ha contraído matrimonio. Así, Espartaco se dirige a ella en tercera persona como “*mi mujer*”³⁸⁸.

El deseo del tracio está exento de lascivia; es el deseo de alguien enamorado, con lo que la ternura en sus gestos resulta la nota dominante. Una vez más, Trumbo vuelve a incidir en la importancia del comportamiento sexual.

³⁸⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La ternura, el amor y el respeto de Espartaco subrayan su elevada talla moral a la vez que lo diferencian enormemente de Craso, Graco y Batiato.

Varinia no se resiste a las caricias de su marido y ríe feliz. Sin embargo, no parece saber cómo decirle que está embarazada, con lo que aprovecha la petición de que le baje de sus brazos para añadir que ha de tratarla con delicadeza porque va a tener un bebé.

La actuación de Kirk Douglas y Jean Simmons alcanza sus mayores cotas de brillantez en este punto. Espartaco adopta un gesto serio, dejando al margen las risas y carantoñas por un momento. Sorprendido, incapaz de asimilar lo que oye, hace que Varinia repita la buena nueva. Sería, sin apartar sus ojos de los de él, su mujer añade que el hijo nacerá en primavera.

La actitud de los dos actores en la conversación subraya la importancia de la misma. La verdadera nota de esperanza al final de la película será precisamente el alumbramiento de Varinia, con lo que un diálogo que minimizara la importancia de la noticia que acaba de recibir Espartaco pondría en peligro el optimismo final del filme.

La secuencia finaliza con el mismo tono con que comenzase. Varinia sonríe ante la pregunta de Espartaco acerca de cómo sabe que está embarazada. Con esta pregunta, Trumbo nos demuestra que Espartaco, pese a haberse convertido en el gran general que es, sigue siendo un hombre que adquiere nuevos conocimientos día a día. Tras toda una vida de esclavitud, aún hay numerosos detalles de la vida cotidiana que desconoce.

La felicidad de Espartaco al tomar conciencia de la noticia de Varinia – que viene marcada por la tierna sonrisa que le dirige ésta- nos devuelve al tono inicial de alegría y constantes muestras de cariño. La delicadeza de Espartaco cobijándola bajo su poncho, acariciando su cara o besándola en la frente, lleva a Varinia a enfrentarse con lo que Trumbo describía en su análisis como el principal temor de cualquier mujer al comunicarle a su amado la noticia de su embarazo³⁸⁹: que éste deje de desearla sexualmente por miedo a hacerla daño

³⁸⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

o como rechazo a los cambios producidos en su cuerpo³⁹⁰. Por ello, Varinia mira confundida a Espartaco después del beso en la frente y le recuerda que es la misma de siempre, incitándole a besarla con pasión. Ansiosa por sentirse deseada, ella le pide más besos mientras le acaricia por debajo del poncho. Él la conduce hasta el suelo donde ella –por medio de las palabras “*No voy a romperme*”³⁹¹ - le pide que le haga el amor.

La victoria (sin batalla) de Metaponto

Dos planos de la comitiva de Espartaco sirven para señalar la continuación de su marcha con rumbo a Brindisi. Inmediatamente después, la acción pasa a Roma, donde un senador propone a la cámara dejar a Espartaco y su ejército abandonar la Península Itálica sin oponer más resistencia. De acuerdo con el propósito original de Trumbo, ya deberían haber sido vistas varias escenas de batalla, con lo que la petición del senador vendría reforzada por las imágenes de las constantes derrotas romanas. Dada la imposición del estudio de suprimir dichas secuencias, la única prueba del continuo éxito militar del ejército de los esclavos la encontramos precisamente en las palabras del senador que propone dejar huir al tracio:

*“Los esclavos nos han costado hasta el momento mil millones de sestercios”*³⁹².

Semejante coste económico sugiere un gran número de derrotas militares, de ahí la petición del senador de ahorrar el bochorro y el dinero que supone continuar enfrentándose con el ejército de Espartaco.

En su contexto original, tras la batalla de Luceria, la propuesta del senador romano tendría mucho más sentido. Como también lo tendrían las siguientes intervenciones de César y Graco.

³⁹⁰ Algo que conecta el filme con **Thirty Seconds Over Tokyo**, en la que, recordemos, el mayor temor de Ellen (Phyllis Thaxter) es que, a su vuelta de la guerra, su marido deje de encontrarla atractiva a causa de su avanzado estado de gestación.

³⁹¹ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁹² *Ibidem*.

Tal y como viene siendo habitual, Trumbo aprovecha la ausencia de Craso en el Senado para permitirle a Graco una nueva maniobra política que lo equipare a su Némesis. Al igual que el patricio se valía de Glabrio para obtener de la cámara aquello que anhelaba, el plebeyo utilizará al joven y ambicioso Julio César para asegurar su poder en el Senado. De ahí que, cuando su protegido se manifieste en desacuerdo con la propuesta de rendirse ante Espartaco, Graco aproveche para pedir su confirmación como comandante permanente de la guarnición de Roma. De esta manera, trata de asegurarse de que el Senado no acuda a Craso para ofrecerle el puesto. Además, de acabar con Espartaco, la gloria iría destinada a ambos, lo que debería bastarle para alejar del poder al poderoso militar patricio que trata de erigirse como dictador.

Encontraremos otros datos de interés en el breve discurso de Graco. El obeso senador sintetiza brevemente el contexto político-social de la Roma en que vivió Espartaco. Tal y como señala el guión de Trumbo, entre los años 74 y 70 antes de Cristo, la República cargaba sobre sus espaldas con un bagaje de veinte años de conflictos civiles, tenía parte del ejército desplegado en dos frentes –el asiático y el de Hispania- y estaba enfrentada con los piratas, quienes, como indica Graco, cortaban sus suministros alimenticios por mar. A lo anterior se sumó el levantamiento de los esclavos, con lo que la situación política se tornó muy delicada. Precisamente por eso, la amenaza de un cambio político a favor de una autocracia suponía un riesgo tan grande.

Existe un segundo razonamiento a partir de los datos que facilita Graco. Se trata de una conclusión en absoluto buscada por el guión de Trumbo pero que, dados los cortes y cambios que se produjeron sin su autorización, resulta obvia para cualquier espectador. Pese a que, como se ha indicado, no debería ser así, las palabras de Graco minimizan la marcha triunfal de los esclavos a lo ancho de la Península Itálica. Dado que no se ha mostrado ninguna secuencia de batalla, la conclusión inmediata, de acuerdo con las imágenes, es que el ejército de Espartaco no se ha topado con ningún regimiento romano a su paso. La explicación de la impunidad con la que se pasean por territorio romano encontraría su explicación en la situación delicada que vive la República y que relata Graco.

No es la intención de este estudio negar una posible evidencia histórica: que las victorias de Espartaco pudiesen haberse debido a esa situación de crisis que atravesaba Roma. Lo que se pretende señalar es que, en ningún caso, era esa la explicación que pretendía dar Trumbo desde su guión. Las conclusiones que se extraen de las palabras de Graco son fruto de la supresión y el montaje impuesto por Universal como consecuencia, entre otros motivos, de las presiones a las que el estudio se vio sometido por parte de la Legión de la Decencia.

Esta secuencia supone, pues, un ejemplo inigualable de cómo una película puede acabar sugiriendo lo que en ningún momento quiso decir. Del montaje del monólogo de Graco, inmediatamente después del avance de los esclavos por parajes desoladores en los que no se cruzan jamás con ningún ser vivo, surge la justificación de una idea que el guión trató de refutar a toda costa. Ni siquiera Kubrick –cuya obsesión era explicar, tal y como hacía la novela de Arthur Koestler, la derrota de los esclavos a partir de la corrupción en el seno de su ejército– pretendía sugerir una idea como la que terminó por generar el montaje impuesto por Universal.

A pesar de todo, la tergiversación del motivo que explica el férreo avance de los hombres de Espartaco no es la única muestra visible de cómo las decisiones de los ejecutivos de Universal afectaron al resultado final del filme. El colofón final del discurso de Graco es otro buen ejemplo. Tras el éxito que cosecha su propuesta de confirmar a César al frente de la guarnición romana, el senador urgirá a sus compañeros de cámara a enviar dos legiones para “*interceptar y destruir a Espartaco*”³⁹³ en la ciudad de Metaponto, por la que habrá de pasar para llegar hasta Brindisi.

Duncan Cooper señala en *Spartacus: Still Censored After All These Years...* que el “mapa de batallas” ideado por Trumbo y Douglas –y en el que, como ya se ha indicado, se proponían insertar planos de descarte de las escenas de batalla rodadas en España– finalizaría con una secuencia de diez segundos titulada “Battle Map-Metapontum”³⁹⁴. Esta secuencia seguiría a la propuesta de Graco de enviar las dos legiones a Metaponto, de tal manera que

³⁹³ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

³⁹⁴ Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...* Op. Cit., p 5.

los espectadores pudiesen enfrentarse a un montaje de acción-reacción o causa-consecuencia.

Al desaparecer dicha batalla, la entrada triunfal de los esclavos en Metaponto minimiza su éxito militar. Es cierto que las ropas cubiertas de polvo de los esclavos sugieren una batalla –incluso se nos muestra a Espartaco despeinado por primera vez desde que comenzó la revuelta-, pero no es menos cierto que, en los planos de Metaponto, se omiten tanto los cadáveres de los soldados romanos como la destrucción lógica que conlleva una batalla contra dos legiones romanas por la toma de una ciudad.



68. La entrada triunfal en Metaponto. Pese a no haber planos de batalla, al menos se sugiere por primera vez la participación activa de Espartaco (Kirk Douglas) en el combate por medio de su aspecto físico.

El único incidente de la lucha se limita –que no es poco, dadas las circunstancias- a apuntar a la, por otra parte tan presente en el guión, lucha de clases. Se trata de un apunte cómico, pero no por ello menos valioso dado el contexto de recortes auspiciados por Universal en lo que a esta parte concreta de película se refiere. En el centro del último plano que compone la secuencia de la entrada triunfal en Metaponto vemos como, uno a uno, los nobles de la ciudad depositan oro y demás riquezas sobre una sábana roja sujeta por un esclavo en cada extremo. Al paso de uno de ellos, una esclava –de la que el noble con toda seguridad fue amo hasta la fecha- corre hacia él golpeándole violentamente hasta hacerle caer en el suelo. Dos esclavos, armados con lanzas, separan a la mujer en pos de evitar mayores incidentes. Una vez más, la libertad que supone la revuelta de Espartaco para los esclavos de allí por donde pasa, permite a los recién liberados vengarse de los causantes del yugo que por tanto tiempo les ha oprimido.



69. La lucha de clases simbolizada por una esclava que golpea colérica a uno de los nobles de Metaponto.

Llegados a este ejemplo deliberado de revolución de corte comunista, parece imposible resistirse a trazar un paralelismo entre la revolución de los esclavos que vemos en **Spartacus** y la revolución rusa de 1917. Se trata de un paralelismo obvio, como el propio Kirk Douglas reconoce en su autobiografía:

“Spartacus fue un éxito resonante, incluso en Rusia. Vieron el levantamiento de los esclavos contra sus amos como si fuera su revolución. Yo sentí que de alguna manera había vuelto al punto de partida: los inmigrantes rusos llegan a Estados Unidos, donde tienen libertad para narrar la historia de los inmigrantes rusos. A Ma y a Pa les habría encantado”³⁹⁵.

Curiosamente, la secuencia de la entrada en Metaponto no parece la única destinada a honrar el pasado de Douglas. La breve cena en la tienda de Espartaco que, a modo de celebración, sigue a la entrada triunfal en Metaponto, va a estar únicamente destinada a plantear otro paralelismo. Por medio del diálogo, Trumbo nos presenta por primera vez a los esclavos como exiliados, emigrantes a la fuerza. La morriña por la tierra que se vieron obligados a abandonar al ser esclavizados viene sintetizada a la perfección por la frase final del personaje interpretado por Kirk Douglas, que en la vida real también fue un emigrante de esta índole:

³⁹⁵ Douglas, K.: Op. Cit., p 405.

“El mejor vino es el de tu patria, dondequiera que sea”³⁹⁶.

La breve secuencia de la cena también sirve para subrayar otro aspecto que Trumbo pretende dejar claro. Se trata de la relación de hermandad que reina entre los esclavos. Al observar la escena, el espectador puede contemplar a una auténtica familia. Con esta idea, Trumbo busca zanjar la idea –encabezada, fundamentalmente, por Kubrick, a quien había marcado profundamente la novela de Arthur Koestler- de que la revuelta de los esclavos fracasó a causa de tensiones internas entre sus cabecillas militares.

Las cuatro conversaciones políticas en los baños romanos

En Roma, la trama política planteada por Trumbo continúa reincidiendo –aún más, si cabe- en la enorme corrupción existente en la República –que, no debemos olvidar, es para el guionista, la representación del gobierno de los Estados Unidos de finales de la década de los cincuenta-.

A la salida de Julio César de una de las piscinas de los baños, un sirviente acude a él para envolverle en una toalla seca y limpia. César se la anuda de cintura para abajo y la cámara de Kubrick se aleja del personaje para seguir a un senador que se dirige hacia dos de sus compañeros de cámara, que juegan distraídamente a un juego de azar en uno de los bancos que rodean la piscina. El recién llegado trae muy malas noticias: las dos legiones romanas enviadas a Metaponto para acabar con Espartaco han sido derrotadas. El coste humano para Roma es de diecinueve mil soldados muertos, incluyendo a los oficiales y demás mandos militares, que también han sido asesinados.

César se incorpora a la conversación –no parece sorprendido, lo que hace pensar que ya conocía la noticia de la derrota romana-. Uno de los dos

³⁹⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

senadores que jugaban a los dados, se levanta y confiesa que uno de sus hijos combatía con las tropas que han sido masacradas. Consternado, abandona los baños. Este momento es aprovechado por Trumbo para introducir la idea de la brillantez militar de Espartaco en boca de un senador romano. El otro hombre que jugaba en el banco exclama:

“Nos lleva cinco años adiestrar una legión. ¿Cómo puede éste Espartaco entrenar a un ejército en siete meses?”³⁹⁷.

La propuesta del senador del banco de iniciar una investigación sobre lo ocurrido en Metaponto coincide con la entrada en cuadro de Craso. Antes de que el patricio le pida a César que le conceda un minuto de su tiempo, el joven senador informa a sus dos interlocutores de la posición actual de Espartaco, muy cercana al puerto marítimo de Brindisi. De esta manera concluye la primera de las tres conversaciones que se producirán en los baños y que ha permitido a Trumbo desarrollar tres ideas interesantes:

- 1) Que el triunfo de Metaponto no fue debido a una victoria sin batalla, como sugiere el montaje impuesto por Universal.
- 2) Que incluso los romanos alaban la capacidad militar de Espartaco, con lo que el levantamiento de los esclavos fue mucho más que una simple fuga carcelaria de un grupo de gladiadores.
- 3) Que, de no impedirlo los romanos, la salida de Espartaco de la Península Itálica es inminente dada su proximidad al puerto de Brindisi.

³⁹⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.



70. La primera conversación en los baños, que finaliza con la llegada de Craso (Laurence Olivier).

La segunda de las conversaciones la mantienen el protegido de Graco y Craso después de que éste solicite hablar con él en privado. El célebre militar patricio invita al recién nombrado comandante a tomar asiento en un banco situado a la izquierda de aquel en que César conversase hasta hace un momento con los otros dos senadores. Las formas de Craso son exquisitas. Destaca su atuendo, con una toalla muchísimo más corta que la de César anudada a la cintura. La decisión de Kubrick de vestir a Craso con dicha toalla sirve para subrayar aquello que Peter Hanson denomina como su naturaleza de seductor³⁹⁸. Así, el director neoyorquino vuelve a poner de manifiesto el carácter abiertamente sexual de Craso. No queda duda de que lo que pretende el célebre patricio es seducir a César en pos de lograr que se una a su causa. Al igual que sucediera en la secuencia de su seducción a Antonino –también en un baño, que parece ser donde Craso se muestra más confiado de su atractivo sexual, de ahí su elección por toallas minúsculas-, la bisexualidad del patricio se nos vuelve a mostrar, tal y como apuntaba el profesor Antonio Castro en su estudio sobre Stanley Kubrick, como “*una derivación de su afán por someter y dominar a toda clase de personas*”³⁹⁹.

³⁹⁸ Hanson, P.: Op. Cit.

³⁹⁹ Castro, A.: Op. Cit.



71. La segunda conversación en los baños, marcada por el intento de seducción homosexual de Craso (Laurence Olivier) a Julio César (John Gavin). Nótese a la izquierda la diferencia entre la longitud de la toalla del militar patricio y la del resto de bañistas.

El inicio de la conversación entre César y Craso sirve Trumbo para reflejar el cambio que ha sufrido la vida del nuevo comandante desde que accediera a su cargo. Ha pasado a vivir en una mansión y preside celebraciones multitudinarias. César trata de restarle importancia a su nueva vida, pero resulta evidente que, en su ascenso al poder, el nuevo comandante ha alcanzado un estatus social que anhelaba desde hace tiempo. A Craso no se le escapa este punto –las ansias de poder de César-, con lo que trata de tirar puentes que puedan unir sus anhelos con los del joven protegido de Graco. Así, por Craso nos enteramos de la naturaleza patricia de Julio César. Al igual que la de su interlocutor, la familia de César pertenece a la Orden Ecuestre y el Partido Patricio desde hace doscientos años. Las palabras de Craso constituyen una auténtica insinuación de que el origen de la alianza entre César y los plebeyos, a la cabeza de quienes se encuentra Graco, es por conveniencia, motivado únicamente por sus ansias de poder. Con esta insinuación, Trumbo apunta en una dirección que ya ha señalado el guión en alguna ocasión: que patricios y plebeyos son distintas caras de la misma moneda. Magistralmente, Trumbo siembra la duda en el espectador que, en todo momento mientras dura la conversación, no sabe si César acabará por unirse a Craso o, por el contrario, le será fiel a su amigo y protector Graco.

La segunda conversación sirve también a modo de discusión ideológica, quedando con ella definitivamente claros los conceptos etéreos en que se sustentan las dos posturas políticas supuestamente antagónicas que se enfrentan por el poder en el Senado romano. Mientras que los plebeyos se

rigen por el concepto pragmático que César dice haber aprendido de Graco – “*Roma es la plebe*”⁴⁰⁰-, la ideología política de los patricios viene sustentada por conceptos místicos que únicamente pretenden ocultar el ansia de poder individual de Craso:

*“Roma es un pensamiento eterno en la mente de Dios”*⁴⁰¹.

César se burla de la alusión religiosa –sorprendentemente monoteísta en una cultura politeísta- de su interlocutor que, lejos de parecer ofendido, se une a la risa del recién ascendido a comandante. Aprovechando el instante de relajación, Craso vuelve a tratar de persuadir a César de que se una a él de la misma manera que tratase de persuadir a Antonino de que se entregase sexualmente a su amo en la terraza de su mansión: aludiendo a su amor pasional e incondicional por Roma. Al igual que sucediese en aquella secuencia, la debilidad de Craso por Roma pone de relieve su ingenuidad. El poderoso patricio cree que diciendo a sus interlocutores aquello que él querría oír de otra persona logrará que éstos caigan rendidos a sus pies. Políticamente hablando, el discurso de Craso resulta absolutamente disfuncional. Como bien saben Graco y César –su aventajado pupilo- el buen político es aquel capaz de decir a su interlocutor –sea quien sea- lo que éste –y no él mismo- quiere oír. De ahí el fracaso de Craso con César quien, si bien en el futuro cambiará de opinión, jamás será debido a la persuasión de Craso.

En su conversación con Craso, César demuestra que su juventud no implica ingenuidad política, como sucedía en el caso de Glabrio. No se deja engañar por las grandilocuentes palabras de quien tiene delante. Sabe que lo que Craso persigue con su acercamiento es volver a obtener el control de la guarnición de Roma. Un control que perdió con el bochornoso destierro de su abanderado Glabrio y que le costó su dimisión en el Senado.

Sabiéndose descubierto, Craso enfoca la conversación de otra manera, preguntándole a César si se enfrentaría a Espartaco. La respuesta del joven senador –que adquirirá una mayor importancia cuando Graco le hable de su

⁴⁰⁰ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁰¹ Ibidem.

pacto con los piratas cilicios- es absolutamente franca: está convencido de que es necesario acabar con el ejército liderado por el tracio para salvar a Roma. Y ahí es donde Craso vuelve a tratar de persuadir a César para que se una a él, estableciendo una diferenciación entre dos Romas: la de los plebeyos y la de los patricios –grupo dentro del que ya incluye a su interlocutor en un gesto de complicidad que no busca sino estrechar lazos que desemboquen en una alianza-. Con su respuesta, César demuestra una entereza y unos principios que, por el momento –y solo por el momento- le diferencian del resto de políticos romanos: su amistad con Graco le impide siquiera plantearse una alianza política con alguien que no sea su mentor. Elegantemente, César se levanta y aleja tratando de poner fin a la conversación, pero Craso se resiste y, siguiéndole, le pregunta si no es preferible traicionar a un amigo que traicionar a Roma. Dado que Trumbo se ha encargado por medio del guión de dejar absolutamente claro que el concepto que Craso tiene de Roma no se corresponde con los del resto de romanos –incluido César-, la respuesta del joven senador es inmediata: apoyar a Graco no supone traicionar a Roma. No entiende que, para Craso, traicionar a Roma es todo aquello que no implique una unión entre Roma y él mismo. Su ansia de posesión es tal que parece no comprender que su visión de Roma es única y excluyente del resto de concepciones acerca de la República. Es una visión autárquica, dictatorial.

La tercera conversación comienza con el paso del personaje interpretado por Laurence Olivier por la entrada de uno de los reservados de los baños. Procedente de su interior, oímos la voz de Graco, que llama a Craso mientras le reprocha que lleva todo el día buscándole. A diferencia de Craso, Graco no da rodeos innecesarios y encauza la conversación hacia aquello que le interesa. Craso entiende que, tras las palabras del orondo senador, se esconde la petición del Senado para que ocupe el mando de las legiones que habrán de acabar definitivamente con Espartaco. Graco señala, como ya hiciese en el Senado tras la dimisión de Craso, que el patricio esperaba esa oferta desde hace tiempo, momento que aprovecha su interlocutor para introducir el tema del coste de sus honorarios. La respuesta de Graco vuelve a ser una traslación perfecta del guión de Trumbo a la situación que vivía su país en la década de los cincuenta, en pleno auge de la Guerra Fría, y, en especial,

a la caza de brujas perpetrada por el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) y sus técnicas para captar nuevos informantes:

*“En la actualidad lo compramos todo. Así que, ¿por qué no el patriotismo?”*⁴⁰².

Por su mirada tras la pregunta de Graco, queda claro que la alusión a su falta de patriotismo ha ofendido al militar. Aún así, responde a su interlocutor proponiendo unas condiciones que él mismo sabe que, a estas alturas, nadie aceptaría: la abolición del Senado en beneficio del mando autoritario de un cónsul general, cuyo cargo ocuparía él mismo. La siguiente línea de diálogo de Trumbo vuelve a destacar por su brillantez. Lo que Graco denomina “dictadura”, Craso lo llama “orden”.

A sabiendas de que su propuesta será desestimada, Craso se levanta con intención de marcharse. Antes de hacerlo, Graco confirma sus sospechas: sus condiciones son inaceptables para el Senado que él representa. A pesar de lo anterior, la última palabra del duelo político en los baños la tendrá Craso, que se muestra confiado a pesar de la negativa de su interlocutor a aceptar sus condiciones. El motivo es que, como advierte a Graco, los tiempos cambian y la posición del Senado también. Con sus palabras, Craso deja perfectamente claro que confía en que el ejército de Espartaco siga derrotando a las legiones romanas hasta que la situación se haga insostenible y el Senado tenga que acudir desesperadamente a él.



72. La tercera conversación, en la que Julio César (John Gavin) no media palabra y Craso (Laurence Olivier) abandona su técnica de seducción.

⁴⁰² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La cuarta y última conversación en los baños deja claro que Craso no es el único que confía en la victoria temporal de Espartaco para hacerse con sus propósitos. La marcha del patricio deja a solas a César y Graco. De manera nada accidental, César abandona el sitio que ha ocupado hasta el momento para sentarse donde lo hacía Craso antes de su marcha. Evidentemente, se esconden dos decisiones funcionales de puesta en escena detrás de este movimiento. La primera, una composición de plano mucho más equilibrada de cara a la conversación que está a punto de comenzar. La segunda pasa por la posibilidad de que Graco se tumbe, lo que posibilita cierto movimiento interno en el cuadro, poniendo Kubrick fin a una secuencia excesivamente estática.

Sin embargo, existe un tercer motivo –dramático, argumental- para el cambio de posición de César. Su conversación con Graco va a determinar su cambio de bando político, con lo que su nueva posición física –la posición de Craso, en vez de la que ocupaba junto a Graco- supone una traslación a la pantalla de lo que será su nueva posición política. De hecho, el cambio de sitio viene acompañado de la aceptación de César de las tesis de Craso. Trumbo subraya así el inicio de su traición, al hacer que César dé la razón al mayor enemigo político de su protector en el Senado.

Pero no es hasta la confesión de Graco de haber negociado con los piratas cilicios que el espectador perciba la determinación de César de unirse a la causa de Craso. Dicha confesión viene acompañada de la segunda alusión explícita a la política norteamericana contemporánea a la época de estreno del filme. De hecho, las palabras de César –que, ideológicamente, demuestra un conservadurismo feroz que le acerca más a la doctrina de Craso que a la de Graco- parecen referirse más a los pactos de Estados Unidos con sus supuestos enemigos en función de la conveniencia –léase, en este caso, el pacto con la U.R.S.S. de Stalin durante la Segunda Guerra Mundial- que los de Roma con los piratas cilicios:

“Graco: “[...] He organizado la salida de Espartaco de Italia.

Julio César: ¿Qué?

Graco: He hecho un trato con los piratas cilicios. Les he asegurado que no nos interpondremos si se llevan a Espartaco y su gente fuera de Italia.

Julio César: Así que ahora negociamos con los piratas. Tratamos con criminales.

*Graco: No seas tan intransigente. La política es una profesión práctica. Si un criminal tiene lo que quieres, se negocia con él*⁴⁰³.

Como se ha apuntado a lo largo de nuestro análisis, los paralelismos que hace Trumbo entre la Roma que se enfrentó a Espartaco y los Estados Unidos que le condenaron a un año de cárcel por negarse a admitir su pertenencia al Partido Comunista norteamericano son innumerables. Uno de los más evidentes es el que tratamos en este punto. La alusión a la situación personal del guionista de **Spartacus** es obvia. La América en que vivió Trumbo en los cuarenta pasó de pactar con la Unión Soviética a criminalizar todo lo que tuviera que ver con ella. Con esta situación personal en mente, el guionista demuestra, por medio de las palabras de Graco, cuán voluble es el concepto de “criminal” o “enemigo de la patria” para una República poderosa como Roma, y, por extensión, para los Estados Unidos. La moral que Graco representa, la del político, hace que resulte lícito pactar con los enemigos si se puede sacar algún provecho de ellos. Por contraposición, la moral de Espartaco va a llevarle a ser incapaz de pactar con Tigranes su salida personal de la Península Itálica cuando se frustre la huida de los esclavos por mar.



73. La cuarta y última conversación, determinante de cara a comprender el futuro cambio de orientación política de Julio César (John Gavin).

⁴⁰³ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La traición de Tigranes

La llegada del ejército de esclavos a las proximidades de Brindisi constituye otra buena ocasión para reincidir en una serie de aspectos que Trumbo consideraba fundamentales para el sentido final de la película.

El primero, como demuestran los planos de la avanzadilla encabezada por Crixo, se refiere a la perfecta organización militar de Espartaco y los suyos. Cada miembro del grupo cumple una función con la voluntariedad y disposición que solo tiene un hombre libre. Los planos de la caballería permiten a Trumbo poner al mando de una misión de importancia a Crixo. Al cumplirla con éxito y eficiencia vuelve a desaparecer una vez más la sombra de la duda –que tanta intención tenía Kubrick de sembrar- de que la causa del fracaso de la revolución pudiese haberse encontrado en una posible división interna en el ejército liderado por el tracio. Por el contrario, las dos órdenes que da Crixo a sus hombres están destinadas a facilitar la labor de Espartaco: manda a uno – Patulo- a buscar a Tigranes a Brindisi y a otro –Marco- a informar al tracio, que marcha por detrás de la avanzadilla.

Otro aspecto que vuelve a tratar Trumbo es el de la heterogeneidad de los integrantes del grupo de Espartaco. Los planos del campamento a orillas del mar sirven para probar visualmente una idea que el guionista desarrolló en su guión original: pese a su diversa procedencia y formación, un grupo de hombres y mujeres unidos por su libertad pueden derrotar a la más poderosa de las naciones. Los hombres y mujeres que contemplamos en la playa son aquellos que han derrotado a legiones y legiones de romanos para llegar hasta el lugar en que ahora están. Pese a que Universal negara a Kubrick, Douglas y Trumbo los planos de combate que tanto reclamaron, de lo que no cabe duda es de que ese colectivo –formado por niños, ancianos, adolescentes o acondroplásicos, como muestran las imágenes- es el responsable de la derrota de los diecinueve mil hombres de quienes hablaba uno de los senadores romanos en la secuencia anterior. Por eso, aunque resulten algo reiterativas y ralenticen la acción, la inclusión de las vistas de hechos de la vida cotidiana de los esclavos en los campamentos resultaban tan fundamentales para Trumbo: son la prueba del éxito de la revuelta liderada por Espartaco. Por otra parte, es

evidente que los planos también funcionan a un nivel ideológico. La comunidad de esclavos felices –compartiendo, riendo y bailando juntos- que presenta Kubrick es uno de los mayores ejemplos de marxismo cinematográfico de la historia del cine norteamericano. Las vistas del campamento de la playa guardan enorme similitud con algunas de las escenas más propagandísticas del cine de Sergei M. Eisenstein o del tan admirado por el director neoyorquino Vsevolod Pudovkin⁴⁰⁴.

En lo que al aspecto físico de los hombres y mujeres que integran la comunidad de esclavos, Trumbo tenía perfectamente claro como debían ser:

*“La belleza de esta gente será mucho más intensa si ellos no son guapos. Machacados por la vida, vergonzosamente brutalizados y, ahora, dirigiéndose hacia el sueño de la libertad que al final –esperamos- les infundirá la más rara de las bellezas: la belleza de la humanidad que persigue el más noble y sagrado fin al que los seres humanos pueden aspirar. Debería haber – tiene que haber, al menos en uno o dos primeros planos- hombres tuertos o mutilados, hombres marcados en la frente por revelarse contra su rol de esclavos, hombres a quienes han cortado las orejas o las manos. Esto hay que mostrarlo en una serie de primeros planos. En lo que respecta a los niños, cuanto más sucios y felices, más sorpresa y afecto despertarán entre los espectadores. Mucha suciedad para los niños, por favor”*⁴⁰⁵.

⁴⁰⁴ En su biografía sobre Kubrick, John Baxter señala la enorme influencia que supuso para Kubrick la lectura de su libro *El actor en el filme* (Pudovkin, V.: *El actor en el filme*, Ed. Losange, Buenos Aires, 1955), que determinaría la concepción posterior de Kubrick sobre el montaje en sus filmes. Baxter, J.: Op. Cit., p 48.

⁴⁰⁵ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.



74. La influencia del marxismo cinematográfico soviético en el guión y la realización de **Spartacus**. Arriba, los rostros heterogéneos de los integrantes del campamento de esclavos en las proximidades de Brindisi. Abajo, la diversidad de los hombres y mujeres que integran la manifestación con la que concluye **Mat** (*La madre*, Vsevolod Pudovkin, 1926).

Al atardecer, los altos mandos militares del ejército de esclavos se reúnen en la tienda de Espartaco. Las cuestiones a tratar son de intendencia: cómo embarcar a todos los esclavos en los barcos cilicios, cuál es la mejor manera de conseguir comida para la travesía y, lo más importante, cómo actuar durante el embarque para garantizar la seguridad del grupo y prevenir un ataque sorpresa de los romanos. Esta última preocupación, en torno a la que gira gran parte de la conversación, vuelve a probar la capacidad militar de Espartaco y los suyos. Además, sirve para confirmar la llegada inminente de las tropas de Pompeyo a Brindisi. Una llegada que, sin embargo, no se producirá a tiempo: de acuerdo con los cálculos de Crixo será posterior a la marcha de los esclavos.

Mientras repasan las cuestiones pendientes antes del embarque, el tracio encomienda a cada uno de sus hombres una labor específica. Todos ellos la aceptan con agrado y entusiasmo. Queda de manifiesto que no hay división interna en el grupo que lidera Espartaco. Todos colaboran con el mejor de sus ánimos a la causa común.

Tras ser anunciado, Tigranes entra en la tienda de Espartaco. El principio de la conversación, en que el emisario cilicio bromea con el hecho de no haber traído consigo esclavos a quienes Espartaco pueda liberar, recupera el vínculo –que ya se comentara en su primera aparición- entre Tigranes y Lentulo Batiato. Así, el sentido del humor como método para agradar a aquellos con quienes negocian –sea cual sea la naturaleza de la negociación- resulta ser una de las constantes en los personajes de personalidad mercantilista en **Spartacus**.

La contemplación de las enormes riquezas que le muestra Espartaco –no sin antes aludir a los dioses cilicios Isis y Serapis, haciendo gala de una memoria y una capacidad de aprendizaje prodigiosas, ya que únicamente ha escuchado esos nombres una vez hace siete meses-, hace que Tigranes se vea obligado a no dilatar más el comunicado de malas noticias que ha de transmitir al tracio.

Como buen hombre de negocios, Tigranes se esfuerza por abordar el espinoso tema de la manera más conveniente. De ahí que comience reportándole al tracio el avance de las tropas de Pompeyo –que Espartaco conoce a la perfección- y Lúculo, que desembarcará junto con sus tropas en el puerto de Brindisi al día siguiente. Consciente del impacto de la noticia de la llegada de Lúculo, Tigranes aprovecha para justificar la retirada de los barcos cilicios de Brindisi “*por necesidades estratégicas*”⁴⁰⁶, lo que deja a los esclavos sin barcos en los que huir.

Con el rápido razonamiento de Espartaco, que comprende que Tigranes le miente, Trumbo nos proporciona la muestra culminante y definitiva de la conversión de Espartaco de un animal que trabajaba entre gruñidos a golpe de látigo en las minas de Libia a un inteligente líder militar. Si los cilicios han huido no es por miedo a los ejércitos de Roma, a los que se han enfrentado en múltiples ocasiones, sino por algún otro motivo que Tigranes acabará por confesar coaccionado por el cuchillo que Espartaco coloca sobre su garganta.

⁴⁰⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Como ya hiciera con la llegada de Craso a Capua, Trumbo vuelve a hacer colisionar los dos mundos en que se sustenta la historia con la confesión de Tigranes: Craso ha pagado a los cilicios para que huyan. La ambición y el poder del militar patricio vuelven a repercutir negativamente en la vida de Espartaco. La primera vez que esto sucediera, la consecuencia directa de los actos del romano fue la muerte de Draba. Craso pagó una cantidad desorbitada por ver a sus compañeros morir, únicamente para alardear de su riqueza y poder delante de Glabrio, Helena y Claudia.

En este caso, la consecuencia directa de la acción del patricio es la marcha de los esclavos hacia Roma, lo que desencadenará su destrucción final. Igualmente, Craso pagará por ello una cantidad impensable de sestercios –que, como es lógico, ha de superar los cincuenta millones que los cilicios iban a embolsarse por su trato con Espartaco- con el fin de alcanzar el poder que más anhela: el que le una definitivamente a su amada Roma.

En cuanto a lo que resta de secuencia, las reflexiones de Espartaco y sus últimas palabras a Tigranes cumplen tres funciones muy concretas:

1) La primera, argumental o descriptiva. Las reflexiones y razonamientos del tracio sirven para informar al espectador de la marcha hacia Roma del ejército de Espartaco. Una decisión fundamental para la historia del esclavo tracio por dos motivos. Para los esclavos, la decisión supone el estertor final de su lucha. Para Espartaco, se trata de la decisión más dramática desde que comenzó la revolución, pese a posibilitarle ampliar su sueño de libertad a todos y cada uno de los esclavos de Italia. Así, la revolución alcanza dimensiones nacionales, lo que la vincula aún más con el paralelismo que Douglas y Trumbo buscaban con la revolución rusa de 1917. La decisión del tracio resulta también fundamental para el mundo romano, pues supone el triunfo de Craso sobre el Senado, lo que marca el inicio de su dictadura.

2) La segunda vuelve a centrarse en la capacidad militar de Espartaco. Su brillante síntesis de las posibilidades de éxito y acción

sobre el mapa de la Península Itálica subraya otra idea que se ha ido comentando a lo largo de nuestro análisis y que obsesionaba a Trumbo: que la derrota de Espartaco no se debió, en ningún caso, a su falta de capacidad militar.

3) La última se trata de una cuestión moral. Una vez más, Trumbo vuelve a establecer una diferenciación moral entre Espartaco – como representante de todos los esclavos- y otro personaje de naturaleza no esclava. La necesidad que siente alguien como Tigranes de hacer negocio bajo la situación que sea le lleva a proponerle al tracio su salida de Italia a cambio de una pequeña comisión⁴⁰⁷. El contraplano de Antonino, que le observa con auténtica pena, es definitivo para comprender que la respuesta de Espartaco es la de cualquiera de sus compañeros. Su sentimiento de pertenencia a una comunidad le convierte en un ser con conciencia de grupo, algo que anula en él la búsqueda de todo beneficio individual⁴⁰⁸.

El discurso de Espartaco en la playa

La secuencia que sigue a la traición de Tigranes constituye uno de los momentos álgidos del concepto introducido por Trumbo en su *Report on Spartacus* bajo el nombre de “El Gran Espartaco”. La secuencia del discurso en

⁴⁰⁷ La negativa del tracio fue pensada por Trumbo –que escribió esta secuencia tras la redacción de su *Report on Spartacus*- como una muestra más de lo que vino a denominar como El Gran Espartaco. Así, la disyuntiva planteada por Tigranes tiene su respuesta en la contraposición entre El Pequeño Espartaco –de ambiciones y objetivos personales- y El Gran Espartaco –líder de gran calado cuya meta es la libertad de todos los esclavos de la Península Itálica-. De hecho, en primera instancia, Trumbo pensó en redimir a Tigranes planteando la posibilidad de que acabase por unirse al ejército de esclavos tras su conversación con Espartaco (Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.). Sin embargo, la constatación por parte del guionista de la necesidad de incluir en la película continuas muestras del Gran Espartaco le llevó a decantarse por una solución que terminaba por evidenciar la falta de moral de Tigranes a la vez que reforzaba el alto concepto de los espectadores sobre el personaje de Espartaco.

⁴⁰⁸ De ahí que resulte más evidente el error que supone el uso de la primera persona en parte del razonamiento que Espartaco hace de las intenciones de Craso para pagar a los cilicios. Dicho empleo resulta absolutamente incoherente con lo que plantea tanto la historia global como la secuencia particular que estamos analizando. Por tanto, las líneas de diálogo “*Sabe que no me dejaré acorralar entre dos ejércitos con el mar a la espalda. Sabe que mi única opción es Roma*” deberían estar en primera persona del plural, como el resto de las frases que oímos al tracio.

la playa fue rodada como consecuencia del análisis del guionista, que advertía de la distorsionada visión de Espartaco que daba el primer montaje del filme auspiciado por Kubrick y Douglas. Según Duncan Cooper, el mensaje del tracio a su ejército fue rodado en noviembre de 1959 tras haber sido ampliados los contratos de los actores principales que, teóricamente, ya habían finalizado con sus obligaciones contractuales⁴⁰⁹.

Junto con la secuencia final de la crucifixión, el del discurso de la playa es el único momento del filme en que podemos hablar de simbología de tipo religioso o mesiánico. Como se ha comentado a lo largo de éste análisis, una de las principales diferencias existentes entre el guión de Trumbo y la novela de Fast radica, precisamente, en la ausencia de paralelismos entre Espartaco y Jesucristo. Una concepción mesiánica que no es exclusiva de la obra de Howard Fast. El propio Arthur Koestler apunta en la misma dirección en su novela sobre el levantamiento de los gladiadores de Capua. Incluso va más lejos que Fast al plantear que el propio Espartaco llegó a verse a sí mismo como un mesías divino con una función muy similar a la del Moisés bíblico: crear un nuevo estado, que en este caso no sería Israel sino el que Koestler denomina como “El Estado del Sol”⁴¹⁰.

Pese a que no se trataba en absoluto de la intención de Trumbo, es en la influencia que la novela de Koestler tuvo en Kubrick donde encontramos explicación a la similitud –de puesta en escena y planteamiento– entre la secuencia del discurso en la playa de Espartaco y la de Moisés (Charlton Heston) a la salida de Egipto en **The Ten Commandments (Los diez mandamientos**, Cecil B. DeMille, 1956).

Lo anterior también puede ser visto bajo la premisa de la que parte John Baxter en su biografía de Stanley Kubrick y que tiene su génesis en lo escrito

⁴⁰⁹ Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?* Op. Cit., p 9.

⁴¹⁰ El aura mística que confiere Koestler a Espartaco queda patente en numerosos pasajes del libro. Sirva como ejemplo este extracto de una conversación entre el tracio y un emisario de Capua, y antiguo compañero suyo, llamado Nicos:

“–*Calla –dijo [Espartaco]-. Sé más que tú sobre la senda correcta, Nicos. La descubrí en el Vesubio, entre las nubes que me envolvían. Allí encontré a un hombre viejo, más sabio que tú. Yo solía llamarte padre, pero él me llamó el Hijo del hombre. Aquel anciano conocía la senda y me enseñó su nombre.*

–*¿Qué clase de nombre? –preguntó Nicos.*

–*El Estado del Sol –respondió Espartaco después de una pausa-. Ése es el nombre de la senda”* (Koestler, A.: Op. Cit., p 136).

por Derek Elley en su obra *The Epic Film*⁴¹¹. En ella, Elley habla de *Spartacus* como “una variación romana del tema ‘deja-ir-a-mi-gente’”, algo que Baxter comparte aludiendo a la manifiesta defensa de Kirk Douglas de la independencia israelí y la causa del sionismo en la época de la concepción y estreno del filme⁴¹².



75. El discurso en la playa de **Spartacus** (a la izquierda) como posible alusión, por su carácter mesiánico, al de Moisés (Charlton Heston) en **The Ten Commandments** (en el centro). A la derecha, la influencia de la planificación de Kubrick en la posterior **King of Kings (Rey de reyes**, Nicholas Ray, 1961).

De cara a facilitar el análisis de la misma, conviene precisar el interés de la secuencia desde dos puntos de vista completamente distintos: el narrativo y el argumental.

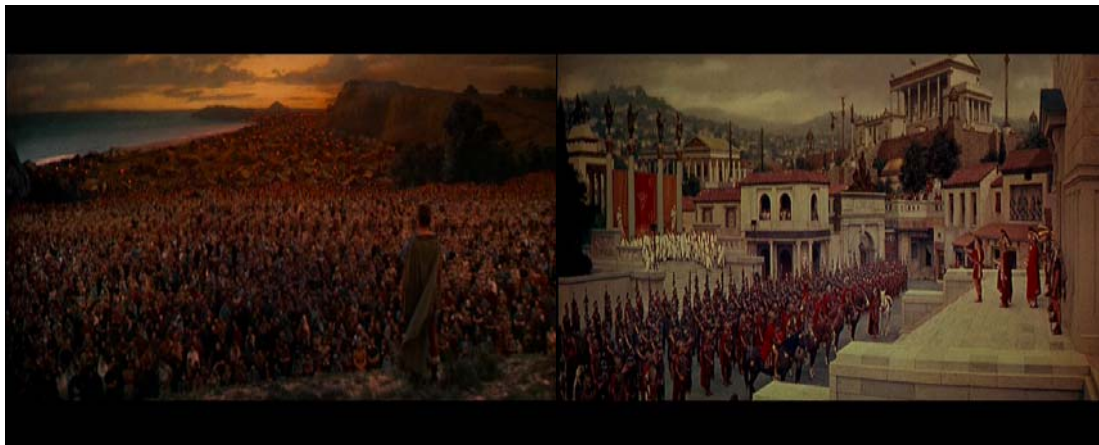
Desde el punto de vista narrativo, el discurso de la playa destaca por el enorme partido que saca Kubrick del montaje paralelo, que no de acciones paralelas, pues el nombramiento de Craso como dictador y las palabras de Espartaco no se producen de manera simultánea, como demuestran:

- a) La luz solar. Mientras que el discurso de Espartaco tiene lugar al atardecer, el nombramiento de Craso se desarrolla a una hora indeterminada del día.

⁴¹¹ Elley, D.: *The Epic Film*, Routledge & Keagan Paul, Londres, 1984.

⁴¹² A pesar de no ser cierto que Trumbo y Douglas estuvieran en desacuerdo sobre el sentido de la película, como señala previo a éste razonamiento el biógrafo del director neoyorquino. Baxter, J.: Op. Cit., p 133.

b) Que Craso haya sido nombrado dictador. El ascenso político del patricio solo puede ser posterior a la noticia de la marcha de Espartaco hacia Roma, nunca simultáneo a la misma.



76. Dos acciones en absoluto paralelas. El discurso de Espartaco (Kirk Douglas) en la playa ha de ser necesariamente previo al nombramiento de Craso (Laurence Olivier) como Primer Cónsul General.

El montaje del que se vale el director neoyorquino permite una contraposición entre ambos discursos que repercute positivamente en el filme. El espectador puede comparar las dos concepciones del mundo que plantea Trumbo en el guión: la libertad –de corte abiertamente marxista- personificada por medio del personaje de Espartaco y la autoridad –de corte explícitamente fascista-, que simboliza Craso. En este caso, la decisión de Kubrick de no rodar una de las secuencias en que insistió Trumbo en su *Report on Spartacus* – consistente en unas breves escenas de pánico en Roma tras la noticia del avance del ejército de los esclavos hacia la ciudad- beneficia enormemente al concepto del Gran Espartaco que buscaba el guionista⁴¹³.

⁴¹³ Con respecto al rodaje de esta secuencia, planteada por Trumbo en la segunda sección de su *Report on Spartacus* (Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.), Duncan Cooper se remite a un apunte del 2 de noviembre de 1959 en las notas revisadas sobre la composición musical del filme en que las escenas de pánico en Roma que desembocan en la dictadura de Craso figuran como “pendientes” de rodaje. Según Cooper, no queda constancia de que dicha secuencia, destinada a anteceder al nombramiento de Craso, llegase a ser rodada. Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...* Op. Cit., p 7.

Argumentalmente, la secuencia oscila entre los dos grandes temas que Trumbo planteaba para Craso y el Gran Espartaco, respectivamente: el amor por Roma del militar patricio y el ansia de libertad para “*todos los esclavos de Italia*”⁴¹⁴ del líder del ejército de los esclavos. Dicho ansia alcanza en la playa próxima a Brindisi su punto culminante, en el que se convierte en necesaria la llamada a la desobediencia civil y la revolución. La idea de atravesar la Península Itálica para, después, abandonarla se sustituye por la de la liberación de todos y cada uno de los individuos oprimidos bajo el yugo de la República de Roma. Una idea por medio de la que Trumbo conecta inexorablemente su guión con el discurso marxista. Tal y como apunta Friedrich Engels en su prefacio a la edición alemana de 1883 del *Manifiesto Comunista*:

*“Ahora ha alcanzado esta lucha un grado en el que la clase explotada y oprimida (el proletariado) no puede liberarse de la clase que la explota y oprime (la burguesía) sin liberar al mismo tiempo, para siempre, a la sociedad entera de explotación, opresión y luchas de clases; esta idea básica pertenece única y exclusivamente a Marx”*⁴¹⁵.

Espartaco comienza su discurso transmitiendo a sus miles de seguidores tanto la traición de los piratas cilicios como la llegada de nuevas legiones a Brindisi con el propósito de acorralarlos. De esta manera, lo primero que llama la atención es la transparencia del tracio, que no oculta ningún detalle a sus seguidores. Algo que nada tiene que ver con la actitud de los políticos romanos quienes, como hemos podido comprobar a lo largo de la película, basan sus discursos en trucos y mentiras.

La parte romana de la secuencia arranca con el pronunciamiento del nombramiento de Craso como Primer Cónsul General de la República. En el contraplano de un orgulloso y henchido Craso vemos a un grupo de senadores,

⁴¹⁴ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴¹⁵ Con respecto a esta cita de Engels (Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 91), no ha de olvidarse lo que ambos autores apuntan en el propio *Manifiesto Comunista*: que la lucha entre el oprimido y el opresor, pese a ser constante en la historia, hace mutar a los actores que intervienen en ella. Lo que en la Europa de 1848 era una lucha entre burgueses (opresor) y proletarios (oprimido) vale igual, de acuerdo con los autores del texto, para la sociedad romana, en donde la lucha era entre el esclavista (Roma) y el esclavo.

entre los que destacan –por estar en primer término y ocupar el centro del plano- Graco y Julio César. Una vez finalizado el nombramiento, los asistentes vitorearán a su nuevo líder por medio de una exclamación –“¡Ave Craso!”⁴¹⁶-, cuyo audio fue capturado, según Kirk Douglas, con un equipo de tres canales el sábado 17 de octubre de 1959 por “76.000 hinchas que presenciaban el partido de fútbol entre Michigan State y Notre Dame”⁴¹⁷.

El único senador que no levanta el brazo en señal de saludo es Graco, quien, cabizbajo y con gesto serio, pasa de mirar al suelo a observar cómo el brazo del que fuera hasta la fecha su protegido –Julio César- se levanta junto al del resto de senadores para saludar al mayor enemigo político de su protector. La traición de César a Graco queda patente en este gesto. El ansia de poder del joven senador, unido a su concepción de Roma, mucho más próxima a la de Craso, serán determinantes a la hora de explicar su reorientación política.

Alternativamente, Espartaco transmite a los suyos la necesidad de “*acabar esta guerra de la única manera posible: con la liberación de todos los esclavos de Italia*”⁴¹⁸. Para ello, habrán de marchar hacia Roma.

Una Roma de la que Kubrick nos muestra, acto seguido, el discurso de su recién investido Primer Cónsul General. El discurso de Craso es de corte abiertamente fascista. En él promete “*una nueva Roma, una nueva Italia y un nuevo Imperio*”⁴¹⁹ de la misma manera que Hitler prometía a sus seguidores en 1933 una nueva Alemania construida a partir de la conformación de un invencible Imperio Germano. La identificación que Craso hace entre dictadura y orden –que ya apareciese en su conversación con Graco en los baños- vuelve a estar presente en su discurso. La restauración del orden a partir de la destrucción de los esclavos es su mayor promesa al inicio de su mandato.

Como contraposición a Roma, el montaje nos devuelve a Espartaco en la playa manifestando su preferencia por estar en ese lugar, en ese momento de la historia, rodeado de “*sus hermanos*” a ser el ciudadano más rico de

⁴¹⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴¹⁷ Douglas, K.: Op. Cit., p 395.

⁴¹⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴¹⁹ Ibidem.

Roma, “*gordo gracias a la comida por la que no ha trabajado*”⁴²⁰. El tracio plantea en su discurso uno de los motivos fundamentales del odio hacia la burguesía que desencadena la inevitable lucha de clases de la que hablan Marx y Engels en su *Manifiesto Comunista*⁴²¹.

Las promesas de libertad e igualdad son vistas en Roma como la mayor de las amenazas a su confortable estilo de vida. De ahí que Craso prometa traer, o bien a Espartaco para que reciba el castigo que a Roma le parezca adecuado, o, por el contrario, su cabeza en caso de que resulte imposible capturarlo con vida. Su promesa solemne viene acompañada de una mirada al cielo mientras menta a sus antepasados de la misma manera que hiciese en su conversación con Glabrio cuando éste fue designado por el Senado para enfrentarse al ejército de Espartaco. Con esto, finaliza su discurso, no sin antes levantar de nuevo el bastón de mando militar que le otorga el poder sobre las legiones de Roma y escuchar la salutación de los cientos de militares y nobles romanos que han asistido a su nombramiento.

El colofón del discurso de Espartaco vuelve a poner en evidencia las carencias que supusieron los cortes impuestos por los ejecutivos de Universal de cara a la mejor comprensión del filme. Espartaco recuerda a los suyos las numerosas batallas en las que han luchado juntos –que en ningún momento se han mostrado al espectador-, así como las grandes victorias que han cosechado a lo largo de su levantamiento. La inclusión de esta parte del discurso posibilita, al menos, que el espectador conozca aquello que Universal trató por todos medios de ocultar: que el ejército liderado por el tracio derrotó a múltiples ejércitos romanos poniendo contra las cuerdas la estabilidad de la mayor potencia sobre la faz de la tierra. Afortunadamente, la decisión del 2 de marzo de 1959 de no incluir en montaje estas líneas de diálogo –a la que alude Duncan Cooper en su artículo *Spartacus: Still Censored After All These Years...*⁴²²- no resultó efectiva y las palabras del tracio –que repercuten

⁴²⁰ *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴²¹ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit.

⁴²² Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...* Op. Cit., p 7.

positivamente sobre el sentido global que Trumbo pretendía dar al filme-figuraron en el montaje final estrenado en Hollywood el 19 de octubre de 1960.

La orden final de Espartaco de partir de Brindisi esa misma noche tiene su respuesta visual en el despliegue del ejército de Roma, dispuesto a abandonar la capital para defenderla de la inminente llegada de Espartaco. Vuelve a quedar claro de esta manera que, pese al montaje paralelo, las dos acciones que nos ha mostrado Kubrick de manera intercalada no eran acciones paralelas.

La llegada de Craso al campamento romano

Kubrick dedica especial atención a la marcha del ejército de Craso a su salida de Roma enfatizando tanto su magnitud como su inquebrantable orden. Valiéndose de la contraposición visual que tan buenos resultados le ha dado en la secuencia anterior, el director neoyorquino monta a continuación de los planos del interminable número de militares romanos un gran plano general de una llanura por la que avanza el ejército de Espartaco, igualmente vasto en número pero mucho menos homogéneo. La impronta de Kubrick en el choque visual entre ambos ejércitos resulta evidente. Queda patente así la fascinación del neoyorquino por el orden y la disciplina militar, de la que ya quedase constancia en **Paths of Glory (Senderos de gloria, Stanley Kubrick, 1957)** y en la que volverá a incidir en el inicio de **Full Metal Jacket (La chaqueta metálica, Stanley Kubrick, 1987)**.

Dicha fascinación por el orden que surge de la disciplina militar vuelve a aparecer en el siguiente plano, en el que vemos a Craso llegando a lomos de su caballo al campamento que han levantado sus hombres. Kubrick no deja al espectador pasar por alto la uniformidad del mismo, así como su orden y rapidez de construcción, de ahí que haga detener al recién nombrado Primer Cónsul General de la República ante la visión de tamaño espectáculo. Satisfecho, Craso se vuelve –de tal manera que su rostro queda mirando a

cámara- y sonríe, orgulloso de la capacidad militar romana que, está convencido, sofocará la revuelta de Espartaco para su gloria personal.

A la entrada de Craso en su tienda, un numeroso grupo de altos mandos militares encabezados por Cayo (John Hoyt) le saluda de la misma manera que hiciera la multitud que asistió a su nombramiento como Primer Cónsul General. Tras aceptar la bebida que le tiende Cayo, Craso se interesa por el debido cumplimiento de sus órdenes. El dictador sorprende a sus oficiales comunicándole a Cayo –que le acaba de confirmar la transmisión de sus mandatos a los comandantes de todas las legiones romanas- su intención de cambiar repentinamente todas las posiciones. El motivo de las nuevas órdenes de batalla se encuentra en la certeza que tiene Craso de que todos sus movimientos son seguidos de cerca por Espartaco. Con su contraorden, Craso demuestra una capacidad militar que, hasta el momento, el espectador no había contemplado en ningún militar romano, dado que el único retratado en el campo de batalla había sido el manifiestamente incompetente Glabrio.

Tras el sorprendente cambio de planes de Craso, comienza el discurso que, inicialmente, estaba destinado a abrir el filme. Según Douglas, el primer borrador de Trumbo –que sirvió para atraer e incorporar al proyecto a Charles Laughton, Laurence Olivier y Peter Ustinov- estaba estructurado en *flashback* y comenzaba con Craso repasando los logros del tracio ante sus generales en la tienda del campamento romano⁴²³. Una vez reestructurado el guión, el discurso de Craso ante sus oficiales cambió de tono, dando origen al que encontramos en el montaje definitivo que ha llegado a nuestros días.

El Primer Cónsul General abre su discurso con una nueva sorpresa para sus interlocutores. Su revelación de que la certeza de Espartaco de haber dejado atrás a los ejércitos de Pompeyo y Lúculo es errónea por no haber tenido en cuenta el tracio ciertos pasos de los Apeninos que no figuran en ningún mapa, busca por igual alentar a sus hombres y obtener la adulación de los oficiales que escuchan atentamente sus palabras. Según Craso, Pompeyo está tan solo a veinte millas de su campamento y Lúculo se acerca velozmente

⁴²³ Douglas, K.: Op. Cit., p 378.

por el sur. El segundo de los propósitos de Craso es el primero en manifestarse. Cayo le augura el mayor éxito de su carrera, algo que es aprovechado por el recién investido Primer Cónsul General para negar –en una pantomima que el espectador sabe hipócrita, pues conoce el ansia de gloria con el que Craso busca unirse definitivamente a su amada Roma- la evidencia por medio de la réplica a las palabras de Cayo. En ella encontramos uno de los temas principales de la novela de Howard Fast, pero que a Trumbo le resultaba imposible introducir en el guión dado el cambio en la estructura temporal de la historia por el que optó el guionista. Se trata del afán romano por destruir la leyenda de Espartaco una vez la República haya acabado con éste. Dado que la acción de la novela de Fast se desarrolla después de la caída de Espartaco, las alusiones a esta obsesión que surgió en Roma tras derrotar al ejército de los esclavos son constantes⁴²⁴. Por el contrario, en la película tan solo encontramos esta línea de diálogo de Craso. De ahí su importancia, pues constituye un anticipo del significado del último plano del filme, que será debidamente analizado en el último tramo de nuestro estudio sobre el filme dirigido por Stanley Kubrick.

La conversación entre Craso y Batiato en el campamento romano

Pese a tratarse de un hecho que Trumbo toma de la novela de Fast –en la que, al igual que en la película, el militar patricio manda llamar al lanista para que le proporcione, en pleno campo de batalla, una descripción minuciosa de Espartaco⁴²⁵-, en el filme, el diálogo entre Craso y Batiato es utilizado por el guionista a modo de resumen sintético de una serie de aspectos que han ido apareciendo a lo largo de la historia, a saber:

⁴²⁴ En especial, en lo que respecta a los personajes de Craso y de Graco. El primero, en una conversación informal en la que está presente el propio Graco, comenta lo siguiente acerca de la destrucción de todas las esculturas y símbolos construidos por los esclavos durante el tiempo que duró su levantamiento: "*Destruimos completamente las imágenes y de ellas no quedaron más que polvo, de modo que no hay rastro alguno de ellas. Así también destruimos a Espartaco y a su ejército. Y así también, con el tiempo, destruiremos hasta su recuerdo y el recuerdo de lo que hizo y por qué lo hizo*". Fast, H.: Op. Cit., p 248.

⁴²⁵ Fast, H.: Op. Cit., p 83.

1) Cuestiones de índole argumental. Cuando Craso le pide a Batiato una descripción física de Espartaco, el lanista le recuerda su visita a Capua meses atrás con Glabrio, Helena y Claudia. De esta manera, Trumbo cierra el círculo argumental que une los dos mundos que colisionan en **Spartacus**: el de los esclavos y el de Roma. Las palabras de Batiato le permiten al guionista recordar uno de los motivos fundamentales que desencadenaron el levantamiento que ha llevado a Craso al poder: la muerte –a manos del ahora Primer Cónsul General– de Draba, el esclavo etíope que se enfrentó por designio de Helena y Claudia a Espartaco.

2) Cuestiones relativas a la personalidad de los implicados en ella:

a. Batiato: En su conversación con Craso quedan patentes los principales rasgos que el guión de Trumbo –con la ayuda de los diálogos de Ustinov– ha desarrollado para el personaje del lanista. Su carácter mercantil, cobardía y sentido del humor se ponen de manifiesto en diferentes puntos de la acción.

El primero de los tres rasgos en los que incide la secuencia lo encontramos en la búsqueda de beneficio propio por parte del lanista. Batiato trata de sacarle el mayor partido económico a su visita a Craso, con lo que propone un *quid pro quo* consistente en el intercambio de información relativa a Espartaco a cambio de su nombramiento como intermediario oficial en la venta de los esclavos que sobrevivan a la batalla.

Respecto al segundo de los rasgos citados anteriormente, la cobardía de Batiato sale a relucir cuando demuestra su congoja ante la exigencia de permanecer junto a Craso hasta que finalice la batalla a fin de ayudarlo a identificar a Espartaco: “*Mi estimado y gran conquistador Marco Licinio Craso, ¿y si es Espartaco quien*

*cruza el campo de batalla buscándoos a vos?*⁴²⁶. La respuesta de Craso evidencia los gestos de su interlocutor a la vez que puntúa aquello que ya viéramos cuando Batiato huyó de su escuela al estallar el levantamiento liderado por Espartaco: que es un cobarde. De ahí que Craso, que se ha dado perfecta cuenta de ello, le conteste que, de cumplirse lo que apunta el lanista, no duda que Batiato se unirá a los esclavos si con ello logra salvar la vida.

En cuanto al último de los tres rasgos del personaje interpretado por Peter Ustinov –el sentido del humor-, está presente tanto en sus comentarios aduladores como en sus ácidas observaciones. Su cómica arrogancia sobre el entrenamiento que propició a Espartaco –*“Si no es un acto de subversión decirlo, yo le convertí en lo que es hoy”*⁴²⁷-, la alabanza a la puñalada con que su interlocutor asesinó a Draba –*“Fue una puñalada magnífica. En un ángulo difícil”*⁴²⁸-, el comentario sobre su patriotismo –*“Ambos somos romanos patriotas. Vos sois grande, yo más pequeño... Pero ambos creemos en el juego limpio romano”*⁴²⁹ -, sus aparentes equivocaciones y tartamudeos –*“Si...no...cuando obtengáis vuestra victoria mañana”*⁴³⁰- y su apunte hacia su naturaleza no militar –*“Soy incluso más civil que la mayoría de los civiles”*⁴³¹- son las tres muestras que evidencian lo anterior.

b. Craso: Pese a no haber rastro en la conversación con Batiato de lo que Peter Hanson denomina como su carácter de seductor⁴³², sí estarán presentes el resto de los rasgos fundamentales de la personalidad de Craso: su amor por Roma y

⁴²⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴²⁷ Ibidem.

⁴²⁸ Ibidem.

⁴²⁹ Ibidem.

⁴³⁰ Ibidem.

⁴³¹ Ibidem.

⁴³² Hanson, P.: Op. Cit.

su perspicacia y astucia –que, a lo largo del filme suele acompañar a sus grandes dotes políticas y militares-.

Trumbo reincide en el amor de Craso por Roma por medio de la línea de diálogo con que el Primer Cónsul General responde a Batiato al respecto de la importancia de conocer el aspecto físico del tracio: “*Lo es para todo quien ame a Roma y desee verla poderosa*”⁴³³.

En cuanto a la perspicacia y astucia de Craso, quedan patentes en tres momentos puntuales de la conversación. El primero, al aceptar el *quid pro quo* de Batiato. Dada su posición y poder, Craso sabe que la aceptación del acuerdo verbal no implica su cumplimiento, con lo que garantizándole a Batiato el lucro que busca, se asegura una respuesta rápida a su pregunta. El segundo, cuando señala –como se ha comentado en el punto anterior- la cobardía de Batiato, que el espectador conoce por tener mucha más información sobre el lanista que el Primer Cónsul General de la República. El tercer momento en que quedan patentes la perspicacia y astucia de Craso se encuentra al final de la secuencia, cuando ordena a uno de sus soldados que no permita que el lanista “*se sienta solo*”⁴³⁴. El eufemismo del Primer Cónsul General no es pasado por alto por Batiato, cuya mirada demuestra que ha comprendido que Craso le someterá a una vigilancia que le hará imposible escapar.

La última noche de Espartaco y Varinia juntos

Pese a lo avanzado de la acción, la proliferación de elementos autobiográficos de Dalton Trumbo a partir de este momento del filme va a ser considerable. En el campamento de los esclavos, Espartaco observa desde un parapeto las hogueras que alumbran las tiendas de sus compañeros mientras medita sobre lo que está a punto de suceder. A su regreso a la tienda en que le

⁴³³ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴³⁴ Ibidem.

aguarda su mujer, el tracio pasea lenta y pensativamente, contemplando los rostros de algunos de sus seguidores. La mayoría de rostros en que repara Espartaco pertenecen a personajes que hemos visto a lo largo del filme: el acondroplásico que bailaba con el perro en uno de los campamentos, la pareja de ancianos que se besaba tras otro baile en el campamento de la playa, la niña de ojos azules que miraba sonriente a Espartaco durante su discurso momentos atrás y, por último, los rostros de Crixo, Dionisio, Antonino y demás mandos militares de su ejército. Tras la imagen de Antonino durmiendo en el prado, Espartaco repara en una escena cotidiana que parece afectarle: una niña le pregunta a su madre cuándo regresarán a casa. El rostro del tracio se torna serio: las palabras de la niña determinan parte del desánimo y miedo que compartirá con Varinia en la conversación que mantendrán durante su última noche juntos.

Tras otra breve parada para meditar a la entrada de la tienda, Espartaco se adentra en ella en busca de Varinia. El avanzado estado de gestación de su mujer es el mejor indicativo del tiempo transcurrido entre la celebración posterior a la entrada en Metaponto –que es la última vez que viéramos a Varinia- y la batalla final. En Metaponto, apenas se notaba físicamente su embarazo. Ahora, por las palabras de Varinia y Espartaco, sabemos que el parto es inminente.

Como en todas las secuencias de amor entre Varinia y Espartaco, la nota dominante al comienzo de ésta es la ternura. El tracio acaricia el rostro de su amada mientras la llena de cumplidos. Ella le coge el brazo y lo posa sobre su tripa para que sienta los golpes que da en ella su hijo.

Todo cambia cuando Varinia menciona que espera que el bebé nazca cuando ya hayan llegado a Roma. El gesto de Espartaco, alejándose afligido de su mujer, deja claro el bajo estado de ánimo del líder de los esclavos. El desánimo de Espartaco antes de la batalla es el primero de los elementos introductorios de la cuarta y última etapa de nuestra historia: la etapa de desesperación.

La repentina separación de su marido, que se agarra a una de las vigas que sostiene la tienda, hace que Varinia comprenda la ansiedad y el miedo que

invaden a su amado antes de tan decisiva batalla. Sus palabras de ánimo, así como la significativa respuesta de Espartaco, no tienen el sentido que deberían, al no estar presentes en el montaje final del filme las secuencias de batalla eliminadas por Universal. Aún así, el diálogo de Trumbo posibilita que el espectador sea consciente de la existencia de dichas batallas, así como de la abrumadora victoria del ejército de esclavos:

“Varinia: Nunca nos han vencido.

Espartaco: No. Pero no importa cuántas veces les derrotemos, siempre parecen tener otro ejército que enviar contra nosotros. Y otro más. Varinia, parece que hemos empezado algo que no tiene fin

Varinia: Si acabara mañana, habría valido la pena”⁴³⁵.

Además, el diálogo redunda en el desánimo de Espartaco de tal manera que, por vez primera, el espectador comprende lo que Tigranes apuntase en su primera conversación con el tracio: que Espartaco era consciente desde el principio de que, tarde o temprano, este momento llegaría.

La mayor nota de pesimismo en sus palabras a Varinia la encontramos en su concepción de la batalla contra Craso como una más y no como la definitiva. Todas las victorias ante legiones más y más numerosas han llevado a Espartaco a la convicción de que no importa cuántas veces gane porque nunca acabará con ellos.

Es cierto que el desánimo del personaje interpretado por Kirk Douglas es puntual y está motivado por el miedo ante lo que pueda suceder en un momento tan crucial como el que está a punto de vivir. No será su ansiedad la que ponga en peligro la victoria de los esclavos ya que, como veremos en la secuencia de la batalla, Espartaco mantendrá la serenidad y valentía hasta el final. Sin embargo, su comportamiento ante Varinia determina el último estadio evolutivo del personaje que, como hemos ido viendo, ha pasado de ser un animal en las primeras secuencias a un líder militar en las últimas. La conversación con Varinia sirve para mostrarnos a un hombre capaz de

⁴³⁵ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

entregarse a una mujer y mostrarse débil ante ella –algo que jamás haría un animal-, haciéndola confidente de sus mayores temores. El Espartaco que vemos en pantalla es, ante todo, un ser humano: ya no es el animal de las minas de Libia ni el militar deshumanizado que presenta Arthur Koestler en su novela⁴³⁶. En cualquier caso, dos elementos más humanizarán al líder tracio.

El primero es su incipiente inquietud religiosa, que no había mostrado hasta el momento. El elemento religioso vuelve a suponer una diferenciación con el estadio animal en que Espartaco se encontrase en las minas de Libia. El sufrimiento constante que marcaba el día a día de su vida como esclavo le impedía pensar en cuestiones elevadas. Ahora, el miedo a perder lo que tiene –Varinia y su futuro hijo-, o a no lograr lo que más anhela –la libertad-, le impulsa a creer en un ser superior al que encomendar su suerte. De ahí su idea de un “Dios de los esclavos”, al que confiesa rezar. De manera en absoluto casual, Espartaco dice que “*imagina*” al Dios de los esclavos. Su raciocinio humano hace que sea consciente de que dicho Dios únicamente existe en su imaginación, dado que, como él mismo admite, es una invención personal. El Dios de Espartaco no es un Dios primitivo, sino uno personal y deliberadamente inventado por el tracio para aliviar la enorme carga que se ve obligado a soportar: la del liderazgo de miles de esclavos que, como él, ansían la libertad.

El segundo elemento de humanización de Espartaco reside en su última voluntad en caso de que no llegue a conocer a su hijo:

*“Cuida de mi hijo, Varinia. Si nunca llega a conocerme dile quien fui y con qué soñamos. Dile la verdad, porque muchos le contarán mentiras”*⁴³⁷.

En estas palabras de Espartaco encontramos una de las muestras autobiográficas más patentes del guión de Trumbo. Una de las mayores obsesiones del guionista cuando fue juzgado y condenado por el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) fue hacer comprender a sus hijos lo que

⁴³⁶ Koestler, A.: Op. Cit.

⁴³⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

sucedía. De esta manera, él y su esposa se encargaron de explicarles detalladamente la decisión que había tomado su padre⁴³⁸. Así, Trumbo se aseguraba de que no ocurriese lo que Espartaco trata de evitar: que sus hijos sucumbieran a las mentiras e insultos de los que, con total seguridad, serían víctimas. Esta obsesión de Trumbo, y que por otra parte es una de las constantes de su obra tanto como escritor como guionista, tiene su origen en la concepción que él tuvo de su padre, a la vez que está vinculada con su manera de entender el arte como medio idóneo para trascender. En lo que respecta a su padre, Trumbo jamás le vio con el respeto que se supone a la figura paterna. El motivo, como queda clarísimo en su único filme como director, en el que uno de los personajes principales es su propio padre –**Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971)-: su incapacidad para mantener un puesto de trabajo, lo que dificultaba enormemente el mantenimiento de su familia, abocada a vivir constantemente en una situación precaria.

En cuanto a la voluntad de trascendencia, Trumbo entendía la escritura como un vehículo para dejar constancia de su paso por la vida. A lo largo de éste estudio ya hemos podido vislumbrar la proliferación de elementos autobiográficos en sus novelas *Eclipse* y *Johnny Got His Gun*, así como en muchos de sus guiones –aquellos con los que se podía identificar de alguna u otra manera-. La última obra de Trumbo, su novela inacabada *Night of the Aurochs (La noche del Uro)*, será la muestra definitiva del concepto de trascendencia personal del guionista nacido en Montrose. En ella, un antiguo oficial nazi decide escribir sus memorias con la intención de contar la verdad de lo sucedido en Alemania en la primera mitad del siglo XX a partir de sus vivencias. La importancia de transmitir la verdad personal, por encima de lo errónea o certera que pueda ser, acompañó a Trumbo durante toda su vida. Incluso dotó a sus personajes de dicha voluntad, como es el caso de Grieben, protagonista de *Night of the Aurochs*, a quien, a pesar de ser ideológicamente una persona diametralmente opuesta a Trumbo –y moralmente, alguien execrable-, el escritor concede un privilegio que consideraba fundamental: el de

⁴³⁸ Como indica el biógrafo de Trumbo, Bruce Cook, en su capítulo dedicado al inicio de la lista negra. Cook, B.: Op. Cit., p 207.

la trascendencia personal. Grieben transmitirá su verdad para que otros la juzguen sin ser víctimas del engaño. Lo mismo que Espartaco pide a Varinia.

La secuencia se cierra con la conclusión de uno de los motivos fundamentales del filme por ser el que explicaba en última instancia el levantamiento de los esclavos: el amor de Espartaco por Varinia. Conviene recordar en éste punto que el asesinato de Marcelo a manos de Espartaco estuvo motivado por la burla de éste sobre la marcha de la amada del tracio. También es interesante reincidir en algo que señalábamos entonces y que indicaba Trumbo en su *Report on Spartacus*: la lucha del tracio a lo largo del filme será la lucha por sus dos amores, Varinia y la idea de libertad. Tras la manifestación de la última por parte de su marido, Varinia comprende que tal vez ésta sea la última ocasión que le tenga entre sus brazos. Rompe a llorar y le susurra que no podrá vivir sin él. Tanto la anterior frase de Varinia como las siguientes palabras de Espartaco determinan la concreción de la lucha por el primer amor del tracio:

*“Para ti y para mí no puede haber adioses. Mientras uno de nosotros esté vivo, todos lo estaremos”*⁴³⁹.

Así, la concepción del amor como un hecho que trasciende a su propia vida –y que será concretado físicamente con el hijo que espera Varinia y que asegura la permanencia de una parte de Espartaco en el mundo- supone la feliz consecución de la primera de las luchas del tracio. En lo referente a la segunda –su lucha por la libertad de todos los esclavos de la Península Itálica-, se concretará por medio de la única batalla que Universal permitió a Kubrick, Douglas y Trumbo incluir en el montaje final del filme.

⁴³⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La batalla contra el ejército de Craso

En diciembre de 1959 Stanley Kubrick regresa de España junto con Irving Lerner, director de la segunda unidad, con el material necesario para el montaje de la secuencia de la batalla final contra el ejército de Craso. Tras el visionado de los planos rodados por Kubrick –que Kirk Douglas califica en su autobiografía como *“un metraje increíble de la batalla, tan vasta que había tenido que rodarla casi desde ochocientos metros de distancia”*⁴⁴⁰– los ejecutivos de Universal descartan todos los planos que no fuesen aquellos generales a los que posteriormente aludiría Douglas en su autobiografía. Según Duncan Cooper, el rodaje de las nuevas imágenes de las peleas hombre a hombre, así como los planos cortos de la batalla, fueron dirigidos en febrero de 1960 por el célebre especialista Yakima Canutt⁴⁴¹. Los cinco días de rodaje a cargo de Canutt fueron completados a mediados de marzo con el rodaje de dos días más de batalla, que bastarían para satisfacer a los ejecutivos de Universal.

Sin embargo, y a pesar de las enormes dificultades que planteó el rodaje de la batalla final –a la que se dedicaron diferentes jornadas de trabajo entre los meses de noviembre de 1959 y marzo de 1960–, la mayor lucha planteada por la secuencia es la de la autoría del guión de la misma. Pese a que la documentación que ha sobrevivido demuestra que Trumbo escribió las secuencias relativas al material que habría de rodarse en España⁴⁴² –que, en principio, incluían varias secuencias de batalla para acabar reduciéndose exclusivamente a la del enfrentamiento con el ejército de Craso–, hasta tres personas han sido apuntadas a posteriori como autores de la redacción de la misma.

En una entrevista concedida a AncientSites el 28 de junio de 2000⁴⁴³, Howard Fast se atribuye a sí mismo la autoría, no solo de la redacción de la secuencia rodada en España, sino que un total de veintisiete escenas del filme:

⁴⁴⁰ Douglas, K.: Op. Cit., p 395.

⁴⁴¹ Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?* Op. Cit., p 10.

⁴⁴² Trumbo, D.: *“Retakes for Spain”*, Caja 25, Carpeta 6, Dalton Trumbo Papers (1905-1962), Wisconsin Historical Society, Madison (Wisconsin).

⁴⁴³ Entrevista extraída de <http://www.trussel.com/hf/ancient.htm> el 18 de julio de 2007.

“Habían empezado a rodar la película a partir del guión de Dalton Trumbo y tenían alrededor de una hora y cuarenta minutos de una película caótica e inconexa. Aunque tenían todo ese filme, no tenían “película” ni historia –tan solo piezas de filme. En ese punto, Kirk Douglas me telefoneó desde Hollywood y me suplicó que fuese allí y trabajase junto a Kubrick. Así que fui a Hollywood con mi familia y escribí, creo, veintisiete escenas tras ver lo que Stanley Kubrick había rodado hasta el momento. Junto a él, debí ver ese material unas veinte veces. Cuando hube terminado esas veintisiete escenas, las añadimos al guión final. Por supuesto, todas las escenas debían ser rodadas. ¡Un trabajo nada fácil! Después de que rodásemos dichas escenas, Kubrick y yo trabajamos la planificación final y la conclusión del filme, Kubrick marchó a España donde rodó las escenas masivas de soldados que mostraban la derrota final de Espartaco. Yo no fui con él a España para esto. Y esa es, resumidamente, más o menos la historia”⁴⁴⁴.

Además de no quedar documentación alguna relativa a las escenas cuya redacción se atribuye Fast, Kirk Douglas –que, no olvidemos, era el productor, además de actor protagonista de la película- desmiente en su autobiografía las palabras del novelista al señalar a Fast únicamente como el autor –además de la novela- de la primera versión del guión:

“Howard Fast accedió a ampliar la opción [de compra de los derechos de la novela] sesenta días más <<por un dólar y otras consideraciones>>. Entre <<otras consideraciones>> estaba permitir que él escribiese el guión, algo que Eddie [Lewis, productor del filme] y yo aceptamos de muy mala gana [...]. Llegaron sesenta páginas de guión escritas por Howard Fast: desastrosas, inservibles. No había apelado a los elementos dramáticos que él mismo había incluido en el libro. Sólo eran personajes que escupían ideas, meros discursos”⁴⁴⁵.

⁴⁴⁴ Cita extraída el 18 de julio de 2007 de la entrevista aparecida en <http://www.trussel.com/hf/ancient.htm>.

⁴⁴⁵ Douglas, K.: Op. Cit., p 370-372.

La reivindicación de Fast resulta menos verosímil aún si se tiene en cuenta su pésima relación durante la época de concepción del filme tanto con Douglas como con el resto de elementos creativos que participaban en **Spartacus**. El propio Douglas explica en los siguientes términos su decisión – absolutamente incompatible con la supuesta llamada telefónica de mediados de 1959 a la que alude el novelista en su entrevista concedida a AncientSites- de prescindir de Fast durante los primeros meses de gestación del filme:

“No tardamos mucho en comprender por qué Dalton detestaba a Howard Fast. Éste era un ególatra increíble, la única persona que siempre tenía razón. Todos los demás se equivocaban. Howard nos pidió que convocáramos una reunión de los jefes de todos los departamentos: escenografía, vestuario, utilería, etc. Pidió una pizarra, tizas de distintos colores y un puntero. Luego procedió a sermonear a esa gente –los mejores en su profesión-, explicando por qué todo lo que habían hecho en su vida estaba mal. Pero ahora, él les enseñaría a hacer las cosas bien. Esta vez, con su guía, harían las cosas correctamente.

Sin que Fast lo supiera, Dalton estaba escribiendo a velocidades supersónicas”⁴⁴⁶.

En segundo lugar, John Baxter apunta a Calder Willingham –coguionista del anterior trabajo de Kubrick, **Paths of Glory**, y primer encargado de la futura adaptación cinematográfica de la novela *Lolita*, de Vladimir Nabokov, que se convertiría en la siguiente película firmada por el director neoyorquino⁴⁴⁷- como autor de la secuencia del enfrentamiento final con los tres ejércitos romanos⁴⁴⁸. Dado que ninguno de los responsables creativos del filme aluden a la participación de Willingham en **Spartacus** –algo que viene sustentado por la ausencia de contrato alguno del guionista, que ya fuese contratado por Douglas para el guión de su primera película con Kubrick, **Paths of Glory**- y puesto que Baxter no señala en su obra de dónde procede dicha información, conviene mantener una cierta precaución a la hora de tomar en consideración una

⁴⁴⁶ Douglas, K.: Op. Cit., p 375.

⁴⁴⁷ Y cuyo guión acabaría firmando el propio Nabokov, como consta en los títulos de crédito de **Lolita** (Id, Stanley Kubrick, 1962).

⁴⁴⁸ Baxter, J.: Op. Cit., p 139.

aseveración de este tipo. Es cierto que Willingham trabajaba para Kubrick y su socio James B. Harris durante la época del rodaje de **Spartacus** adaptando la novela *Lolita*, de Vladimir Nabokov, de la que Kubrick y Harris habían adquirido los derechos. Puede que Kubrick pidiese consejo a Willingham sobre alguna secuencia concreta, pero de ahí a atribuirle –sin aportar documentación alguna– la autoría de una secuencia de la que queda la suficiente constancia documental para respaldar la autoría exclusiva de Trumbo resulta, cuando menos, una conclusión desmedida.

Por último, James B. Harris, socio y productor de los dos anteriores filmes de Kubrick –a saber, **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1959) y **The Killing** (**Atraco perfecto**, Stanley Kubrick, 1955)– atribuye en el documental **Stanley Kubrick: A Life In Pictures** (**Stanley Kubrick: Una vida en imágenes**, Jan Harlan, 2001) la inclusión y autoría de la batalla final de **Spartacus** exclusivamente a Kubrick:

*“Stanley hizo un increíble trabajo con esa película, cuyo guión no tenía siquiera escenas de batalla. Así que cambió algunos actores, se desplazó a España donde rodó las escenas de batalla y lo convirtió en un maravilloso filme épico”*⁴⁴⁹.

Pese a tener mucho de cierto⁴⁵⁰, las palabras de Harris tergiversan la realidad al omitir todo lo ocurrido entre el primer borrador del guión –en el que, efectivamente, no constaba la batalla final– y las últimas versiones del mismo. Según Duncan Cooper, en agosto de 1959 Trumbo seguía siendo contrario a mostrar el combate de la batalla final por considerar más significativo lo que ocurría después del mismo que la batalla en sí. Por el contrario, lo que Trumbo

⁴⁴⁹ Stanley Kubrick: A Life in Pictures (Stanley Kubrick: Una vida en imágenes), Warner Brothers, 2001.

⁴⁵⁰ Es cierto tanto que Kubrick se desplazó a España para rodar –algo que, tras asentarse en Inglaterra, jamás volvería a hacer, dejando la responsabilidad de los futuros rodajes en el extranjero a los directores de la segunda unidad– y despidió a Sabina Bethmann, la actriz elegida por Kirk Douglas para encarnar a Varinia. Sin embargo, no es cierto que cambiase a más actores –de hecho, la elección de Jean Simmons no correspondió a Kubrick, sino a Douglas (Douglas, K.: Op. Cit., p 385)– ni que en el guión original no figurasen secuencias de batalla –únicamente se prescindía de la batalla final, no del resto de las nueve victorias del ejército de esclavos–.

deseaba era que el espectador contemplara parte de las nueve exitosas campañas del ejército liderado por el tracio que antecedian a su enfrentamiento con Craso. Una idea que, por otra parte, estaba tomada tanto de la novela como del primer tratamiento de guión de Fast, en el que se indicaba que el único plano de la batalla final habría de ser el de unos caballos huyendo que simbolizasen la caída de los hombres de Espartaco⁴⁵¹. Cuando los ejecutivos de Universal dejaron claro que no habría otras escenas de batalla que no fueran las del enfrentamiento contra el ejército de Craso –tras la ya citada reunión de Bryna con los ejecutivos de Universal el 21 de octubre de 1959-, Trumbo apoyó la inclusión, al menos, de una secuencia de batalla para demostrar la capacidad militar de Espartaco, aunque, irónicamente, ésta fuese la única en que el tracio saliese derrotado. En sus notas sobre la batalla figuran muchos elementos que finalmente Kubrick tomó en cuenta –como la inclusión de mujeres entre los soldados de Espartaco, si bien el número resultó insuficiente para Trumbo-, así como otros de los que el director neoyorquino prescindió sin más –de entre los que destacan la inclusión de Varinia como una de las combatientes más valerosas⁴⁵², o los primeros planos de Craso aterrorizado al inicio del combate por las victorias parciales del ejército de Espartaco-.

En lo que respecta al resultado final de la secuencia que ha llegado a nuestros días, cabe destacar la brillante planificación con que Kubrick aborda el punto álgido de colisión entre los dos mundos que Trumbo retrata en su guión. Los largos planos generales con que el director neoyorquino capta el acercamiento de la formación romana se encuentran entre los más brillantes de su carrera, a la vez que demuestran la influencia que tuvo en él su filme favorito de Sergei M. Eisenstein, **Aleksandr Nevskij (Alejandro Nevski, S.M. Eisenstein, 1938)**. Además, Kubrick dota a los planos de combate de un ritmo muy similar al de la secuencia del intento de toma de “El Hormiguero” en **Paths of Glory**. Al igual que en ésta, veremos al personaje interpretado por Kirk

⁴⁵¹ De acuerdo con lo indicado en el audiocomentario de la edición española del DVD. **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

⁴⁵² En una alusión más que directa al personaje de Vasilisa en **Aleksandr Nevskij (Alejandro Nevski, S.M. Eisenstein, 1938)**. Curiosamente, Trumbo no fue el único en hacer referencia al filme de Eisenstein –si bien fue el único que no lo logró-, como se puede comprobar en algunas de las imágenes de batalla rodadas por Kubrick.

Douglas avanzar entre cuerpos de soldados romanos que, en ocasiones, dificultan la visión del personaje principal, lo que establece un mayor suspense acerca de la suerte que correrá el líder tracio.



77. La evidente influencia de **Aleksandr Nevskij** en la planificación de la batalla final de **Spartacus**.

Afortunadamente, la restauración del filme a cargo de Robert A. Harris y James C. Katz posibilitó la inclusión de uno de los múltiples planos de violencia explícita que Kubrick trató de introducir en el montaje final: el de Espartaco

amputando el brazo de un oponente por medio de un certero golpe de espada⁴⁵³.



78. El plano de la amputación del brazo del soldado romano fue censurado por Universal, no incluyéndose en el montaje de **Spartacus** hasta su restauración en 1991.

Referente al aspecto argumental que centra nuestro análisis, encontramos en la batalla final tres elementos determinantes:

1) La ya comentada presencia –si bien escasa- de mujeres entre los soldados del ejército de esclavos.

2) La muerte de Crixo en combate, que subraya su fidelidad hacia Espartaco y su causa hasta el último momento –enterrando definitivamente la propuesta de Kubrick de una acción subversiva encabezada por él y destinada a incidir en la división interna del ejército de los esclavos como motivo desencadenante de su derrota final-.

3) El papel determinante que Trumbo –y esto viene a demostrar su autoría del guión de la secuencia- atribuye a la llegada de los ejércitos de Lúculo y Pompeyo de cara a explicar la victoria final de los romanos. Hasta la aparición de dichos ejércitos, los esclavos dominan visiblemente la contienda. Aunque, como señala Duncan Cooper, no se cumpliese la petición de Trumbo y Douglas referente a la inclusión de primeros planos de Craso que enfatizasen su preocupación

⁴⁵³ Según lo indicado en el audiocomentario de la edición española del DVD, Kubrick elaboró una lista de diecisiete planos explícitamente violentos que pretendía incluir en *Spartacus* de los que únicamente sobrevivió éste. **Espartaco: Edición Especial** (Universal DVD, 2003).

antes de la llegada de las tropas de refuerzo, queda patente en el plano del Primer Cónsul a caballo su nerviosismo ante lo que está viendo. De esta manera, la conclusión final que saca el espectador es la que buscaban Trumbo y Douglas: de no ser por la llegada de dos ejércitos más en pleno combate, los hombres de Espartaco habrían derrotado a Craso y, consecuentemente, habrían tomado Roma.

d) CUARTA PARTE: ETAPA DE DESESPERACIÓN

La condición de Craso a los supervivientes

El combate con el ejército de Craso finaliza con un breve plano de unos caballos huyendo del campo de batalla. Se trata de una alusión directa de Kubrick al primer tratamiento de guión de Fast en el que, en vez de la batalla, se mostraba únicamente el plano de un caballo blanco –que le había sido regalado a Espartaco- junto con otros alejándose a galope del lugar⁴⁵⁴.



79. La huida de los caballos del campo de batalla supone una alusión directa de Kubrick al primer y único tratamiento de guión redactado por Howard Fast para **Spartacus**.

Tras la huida de los caballos, Kubrick se recrea en las consecuencias del combate. Miles de cadáveres yacen hacinados sobre el campo de batalla. Entre ellos hay hombres –y mujeres, en el caso de los esclavos- de ambos bandos en una brillante metáfora sobre la igualdad de todo ser humano ante la muerte. Es en el fin de su vida donde los esclavos de **Spartacus** consiguen la igualdad que perseguían. La cámara de Kubrick deja perfectamente claro que no existen diferencias entre un romano y un esclavo muerto. Como

⁴⁵⁴ En su primer borrador, Trumbo –que tampoco mostraba la batalla final- sustituyó el simbólico plano de los caballos por uno “*con cascos manchados de sangre flotando río abajo y sonidos de batalla de fondo*” (Castle, A. (Ed.): Op. Cit., p 30).

acertadamente señala Gene D. Philips en su análisis del filme de Kubrick⁴⁵⁵, las imágenes que nos presenta el director neoyorquino encuentran su antecedente en lo que David W. Griffith denominó “la paz de la guerra” y cuyo máximo exponente no es otro que la alegoría final de **The Birth of a Nation** (El nacimiento de una nación, David W. Griffith, 1915).



80. “La paz de la guerra” rodada por Kubrick cuarenta y cinco años después. A la izquierda, la alegoría final de **The Birth of a Nation**. A la derecha, el inicio de la etapa de desesperación en **Spartacus**.

Mientras Craso y uno de sus oficiales se abren paso entre la ingente cantidad de cadáveres, podemos escuchar el llanto de un bebé. El Primer Cónsul General no repara en él dado que su atención está íntegramente puesta en encontrar algún dato relativo a la identidad de Espartaco. El sonido de unos caballos cabalga sobre el plano de Craso, dando paso a un plano general en el que vemos a un grupo de soldados romanos acercarse a un reducido número de esclavos encadenados que han sido hechos prisioneros. Craso pregunta a su acompañante sobre el número de enemigos capturados, pero éste contesta que aún no se ha producido el recuento. Las últimas palabras del oficial de Craso volvemos a oírlas sobre el plano general en que, al fondo, contemplamos a los esclavos nuevamente encadenados.

El soldado recién llegado dice a los presos –entre los que distinguimos a Dionisio primero y a Antonino y Espartaco después- que se les perdonará la

⁴⁵⁵ En Castle, A. (Ed.): Op. Cit., p 33.

vida siempre y cuando identifiquen, vivo o muerto, a Espartaco. En ese momento, Antonino mira a Espartaco, que agacha la cabeza. El joven poeta comprende que el tracio está a punto de entregarse para salvar la vida de sus compañeros –algo, por otra parte, previsto por Craso, de ahí su oferta-. Tras un gran plano general, seguido de otro primer plano de Espartaco reflexionando sobre lo que está a punto de hacer, Kubrick pasa a un plano en que vemos a Espartaco levantarse seguido de Antonino, que se adelanta a su amigo y grita:

“¡Yo soy Espartaco!”⁴⁵⁶.

Uno a uno, los esclavos del grupo se levantan gritando lo mismo que Antonino, para asombro del tracio –al que vemos por primera y única vez llorar de la emoción- y enfado de Craso.



81. La muestra definitiva de la identificación de los esclavos con un grupo se convierte en uno de los mayores ejemplos de inserción autobiográfica e ideológica por parte de Trumbo en todo el filme.

La secuencia se convierte en el ejemplo más representativo de la inserción autobiográfica e ideológica de Trumbo en el filme. Autobiográfica, por hacer alusión directa a la penosa situación vivida por el guionista y el resto de los Diez de Hollywood en 1947 ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC). Al igual que los esclavos, Trumbo y sus nueve compañeros optaron por mantenerse fieles a sí mismos –y a sus antiguos compañeros de partido- a sabiendas de que su negativa a declarar sería castigada con penas por desacato y posibles dificultades laborales. Su consciente desafío a la autoridad

⁴⁵⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

norteamericana es el mismo que el de los compañeros de Espartaco frente al poder de Roma. Saben, porque acaban de oírlo, que su castigo será la muerte –que, continuando con el paralelismo personal de Trumbo, se correspondería con el fin de la vida laboral que suponía la implantación de la lista negra para los condenados por el HUAC-, pero aún así se mantienen fieles a sí mismos y no identifican a su líder.

Ideológicamente, la secuencia supone la concreción final de la idea de comunidad, de grupo, que Trumbo pretendía desde un principio y que es fruto de la lectura marxista que buscaba para el filme. Al identificarse todos como Espartaco, los esclavos se declaran iguales, independientemente de su raza o edad. La igualdad propuesta por los esclavos colisiona con la desigualdad romana, caracterizada por una injusta división de la sociedad en estratos o clases sociales.

El reencuentro de Craso con Varinia

A la negativa de los esclavos a identificar a Espartaco le sigue la llegada de Batiato al campo de batalla. Uno de los oficiales de Craso le lleva cogido del hombro, como si le conduciera con hartazgo. Pronto comprenderemos que el lanista ha pedido insistentemente la reunión con el motivo de refutar los rumores que apuntan a la crucifixión de los esclavos supervivientes. Las palabras de Batiato, seguidas del asentimiento de su interlocutor, sirven a Trumbo para verbalizar la condena de los esclavos de la que, pese a suponerla tras la negativa a transigir con la condición de Craso, el espectador no tenía constancia. Además, las palabras del lanista permiten resaltar el enfado del Primer Cónsul General por no haber encontrado a Espartaco, quedando así definitivamente claro que su ansia por atraparlo era fruto de su obsesión por obtener la gloria personal que acarrearía entrar en Roma con la cabeza del tracio.

A lo anterior hay que añadir la agonía que supone la incertidumbre del paradero del líder de los esclavos. A alguien con tanta pasión por los símbolos como Craso –tanto que está enamorado del mayor de ellos, Roma- le molesta

visiblemente no saber si el símbolo del levantamiento de los esclavos ha muerto o si, por el contrario, aguarda a ser crucificado.

Incapaz de asumir la pérdida del lucrativo negocio que supone la venta de los supervivientes, Batiato le recuerda a Craso el trato pactado el día anterior. Iracundo, el Primer Cónsul General reclama al lanista lo que él le prometió a cambio: a Espartaco. Su enfado es la muestra patente de su ya comentada frustración. Batiato agacha la cabeza resignado a su suerte mientras Craso se dispone a marcharse antes de percatarse de los llantos de un bebé –los mismos que oyésemos en su avance a través de los caídos, pero más cercanos- que ésta vez sí le llaman la atención. Sorprendido ante un sonido así en un lugar de destrucción como ese, Craso busca el origen del mismo entre los cuerpos sin vida que hay en las proximidades. Al pasar junto a una mujer de túnica roja que yace boca abajo se detiene: el ruido proviene de ella. Entonces, se agacha lentamente y voltea el cuerpo de la esclava. Kubrick pasa de un plano general muy abierto a uno más corto en el que se nos muestra a la mujer –que es Varinia- de espaldas frente a Craso, que la contempla sorprendido ante tamaño descubrimiento. Batiato, que también observa agachado la escena, hace un comentario sobre la identidad de la esclava, a lo que Craso responde que la recuerda. Lo que resulta incoherente – una vez más, a causa de los recortes y reescrituras de guión que se hicieron sin conocimiento de Trumbo y, lo que es peor, sin tener en consideración su repercusión final en la historia- es que Craso sepa que es la mujer de Espartaco. Podría llegar a vincularle con él, pues ambos provienen de la escuela de gladiadores de Capua, pero parece incomprensible que la identifique como pareja de Espartaco. De acuerdo con el montaje original, sí que hubiera resultado obvio que Craso la relacionara con el líder tracio, pues la historia en *flashback* incluía la relación entre Espartaco y Varinia, con lo que se daba por supuesto que alguno de los informadores romanos le había hablado de ella. Sin embargo, prescindiendo de la conversación y el monólogo de Craso en la tienda de campaña el día antes de la batalla, las palabras del Primer Cónsul provocan extrañeza.



82. Varinia (Jean Simmons) y su hijo como nuevos objetos de deseo de Craso (Laurence Olivier).

Varinia matiza que es la “esposa”⁴⁵⁷ de Espartaco, con lo que el militar patricio deduce que el bebé que tiene entre sus brazos es el vástago del líder tracio. Ante la pregunta de dónde está Espartaco, ella responde que ha muerto. Craso no cree sus palabras, pese a que ella asegura haberle visto morir.

El silencio de Varinia tras la acusación de Craso es aprovechado por Batiato para introducir el tema mercantil que tanto le preocupa. Su falta de moral vuelve a ponerse de manifiesto al proponerle al Primer Cónsul General que le ceda al niño “como inversión”⁴⁵⁸.

Craso se incorpora mientras pregunta a uno de sus oficiales por el número de mujeres capturadas: menos de cuarenta. El dictador ofrece a Batiato el total de las mujeres capturadas a excepción de Varinia y el bebé, que se los reserva para él. La protesta del lanista –irónica a la vez que cruel, al tratarle de hacer comprender a su interlocutor cuán difícil le resultaría vender a mujeres tan feas- es entendida por Craso como un ataque a su autoridad, con lo que no solo pone fin al trato, sino que ordena a sus hombres que echen a Batiato del campamento a latigazos.

Varinia y el recién nacido serán, por voluntad expresa del patricio, conducidos a su villa en Roma.

⁴⁵⁷ En el original “wife” en contraposición al “woman” empleado por Craso.

⁴⁵⁸ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Las primeras crucifixiones

Un encadenado entre el designio de enviar a Varinia a Roma y el siguiente plano de los esclavos supervivientes abandonando el campamento romano puntúa una elipsis temporal. Dada su obsesión por encontrar alguna pista que le ayude a identificar a Espartaco, Craso supervisa la salida de todos los hombres que van a ser crucificados. Al reconocer a Antonino, ordena detener la marcha. Tras dirigirse en su caballo al que fuera su esclavo, le llama por su nombre. Antonino no media palabra, tan solo le dedica una mirada desafiante. Kubrick pasa a mostrarnos el rostro de Espartaco, que se vuelve para contemplar la escena. Craso, que se percata del gesto del tracio, ordena que se le crucifique en penúltimo lugar. El último crucificado, a las puertas de Roma, será Antonino.

Esta breve secuencia sirve a Trumbo para complementar la conclusión circular de los cuatro personajes que ha utilizado a lo largo del filme como nexo de unión entre el mundo romano y el de los esclavos. En la secuencia anterior, Trumbo volvía a unir espacialmente a Batiato, Craso y Varinia estableciendo un resultado similar al que desencadenase el levantamiento de Espartaco: la apropiación de Varinia por parte de Craso. En ésta secuencia, Craso tendrá la ocasión de reencontrarse con Antonino, del que se vengará por su pasado rechazo sexual prolongando su sufrimiento y el de sus seres queridos –al darse cuenta de que Espartaco se preocupa por él, opta por condenarle para sufrimiento de su amigo-.

El extraño gesto de Laurence Olivier mientras contempla al personaje interpretado por Kirk Douglas deja abierta la puerta a una segunda interpretación que, sin ninguna duda, pretende unir ésta secuencia con el reconocimiento del tracio al final de la película. Craso parece reconocer a Espartaco pese a ser incapaz de identificarle, ya que de hacerlo lo llevaría a Roma consigo inmediatamente para exhibirlo como trofeo. Todo apunta, entonces, a que reconoce el rostro del esclavo pero no lo asocia a la escuela de gladiadores de Capua. De ahí que, además de por conocer a Antonino y su

mirada desafiante, lo condene a ver la crucifixión del resto de sus compañeros antes de morir.

Otra elipsis temporal marcada por medio de un encadenado permite a Kubrick trasladar la acción al camino de regreso a Roma, a cuyos lados cuelgan crucificados numerosos esclavos. La comitiva de hombres encadenados, precedidos de soldados encargados de crucificarles, atraviesa un pueblo en el que Kubrick se detiene para mostrarnos a varios de sus habitantes –esclavos, por supuesto- que, compungidos por la desagradable visión de los suyos crucificados por los romanos, lloran a su paso.

El regreso de Batiato a la casa de Graco

Trumbo explicaba en su *Report on Spartacus* las dos finalidades de la conversación entre Batiato y Graco a la vuelta del primero del campamento de Craso tras la batalla contra los esclavos⁴⁵⁹:

- 1) Proporcionar información sobre Espartaco.
- 2) Anticipar la trama de la liberación de Varinia con la que concluye el filme.

En su análisis, el guionista lamentaba el ardid empleado por Ustinov y Laughton para eliminar del diálogo la palabra “Espartaco”, así como cualquier alusión directa al líder tracio. La lucha de egos entre los actores a lo largo del rodaje del filme llevó a Ustinov –que tenía el consentimiento de Trumbo para modificar parcialmente sus líneas de diálogo y las de Laughton en el set siempre que lo considerase necesario y no afectara al conjunto global de la historia- a excederse en esta conversación, para desagrado de Trumbo. Como acertadamente señala el guionista, si no eliminaron las referencias a Varinia fue tanto por tratarse su secuestro del motivo fundamental de la secuencia como por la inexistencia de una lucha personal de egos con Jean Simmons.

⁴⁵⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

Sin embargo, todas las alusiones finales a Espartaco –relativas a su paradero o a su impacto global en la política romana- fueron cortadas quedando la secuencia parcialmente sesgada.

Afortunadamente, las dos frases de índole autobiográfica redactadas por Trumbo fueron respetadas. Así, tras la confesión del *“fuerte ataque de dignidad”*⁴⁶⁰ de Batiato, provocado por los azotes de los hombres de Craso, escuchamos al lanista las siguientes palabras:

*“Quien crea que me convertiré en un informante es un tonto”*⁴⁶¹.

Dalton Trumbo pone así una declaración de intenciones muy personal en boca del personaje interpretado por Peter Ustinov. La alusión en primera persona a la exigencia del Comité de Actividades Antiamericanas de que se convirtiera precisamente en eso, un informante –o delator, por utilizar la terminología empleada hasta ahora-, es tan obvia como explícita. Cuando Trumbo redactó esta línea de diálogo en 1959, la lista negra no solo seguía vigente sino que, además, corrían rumores de nuevas acciones en Hollywood del Comité de Actividades Antiamericanas pese a su práctica inactividad en los últimos años. Por ello, la frase de Trumbo resulta tan significativa. Es una auténtica declaración de principios, algo que, en boca de Batiato, sugiere un repentino cambio que apunta hacia la nueva dignidad que menciona el lanista.

La segunda frase autobiográfica viene introducida por la alusión de Graco a uno de los dos elementos argumentales de los que hablaba Trumbo en su informe sobre el primer montaje del filme: el rapto de Varinia. El obeso senador romano informa a Batiato acerca de algo que éste ya sabe por haber sido testigo directo de su resolución: el paradero de la esposa de Espartaco. A modo de venganza –personal, evidentemente, pero camuflada como ajuste de cuentas entre Batiato y Craso-, Graco propone arrebatarse a su Némesis a Varinia, la única mujer de la que parece haber estado enamorado nunca:

⁴⁶⁰ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁶¹ Ibidem.

“Ataquemos a nuestro enemigo desde dentro”⁴⁶².

En la propuesta de Graco encontramos la segunda alusión autobiográfica que Trumbo inserta en la conversación. No olvidemos que Graco simboliza desde el principio del filme la opción democrática frente a la autocrática personificada en la figura de Craso. Como representación de la democracia romana podemos concluir que, dado el paralelismo ya comentado entre Roma y los Estados Unidos de la década de los cincuenta, Graco representa, a su vez, el concepto de la democracia norteamericana contemporánea. En ese caso, la frase de Graco supone la justificación del sistema democrático de atacar a sus propios ciudadanos con el fin de derrotar al enemigo del Estado. Dado por válido el paralelismo entre Roma y Estados Unidos –que tanto Douglas como Trumbo, e incluso Ed Muhl, máxima autoridad de Universal en la época de concepción y estreno de **Spartacus**, reconocieron-, resulta evidente que lo que está planteando aquí Trumbo es una identificación entre las artimañas políticas de Graco y las auspiciadas por la democracia norteamericana –y ejecutadas por el Comité de Actividades Antiamericanas- desde finales de la década de los cuarenta.

La conversación entre Batiato y Graco sirve, por último, para aportar más información sobre cada uno de ellos. En la personalidad del lanista observamos una evolución que, al final de la secuencia, parece quedar refutada por el propio Trumbo al hacerle aceptar la proposición de Graco sólo tras su oferta de un millón de sestercios. Si bien es cierto que, como apunta el personaje interpretado por Charles Laughton, Batiato demuestra una dignidad y una honestidad –al confesar su mentira en la descripción física de Varinia⁴⁶³- que al principio del filme no poseía, no es menos cierto que Trumbo le niega la virtud que desde el guión de **Spartacus** se señala como más importante: la valentía. La codicia mercantil no ha desaparecido del lanista, con lo que, de no ser por la generosa oferta económica de Graco, jamás habría accedido a arrebatarse a Varinia a Craso.

⁴⁶² *Spartacus* (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁶³ Una confesión que se completa con una serie de datos sobre el personaje de Varinia, como son su orgullo y dignidad, además de su hermosura.

En cuanto a Graco, su inteligencia política sigue apareciendo unida a su naturaleza corrupta⁴⁶⁴. El senador consigue una vez más aquello que se propone, demostrando un enorme dominio de las técnicas de persuasión. Al conocer la debilidad de su interlocutor –el dinero- se vale de ella para obtener sus propósitos a la vez que para desenmascarar el supuesto cambio en la personalidad de Batiato.

La llegada de Julio César con una citación de Craso para Graco motiva la marcha sigilosa de Batiato, que ya tiene lo que buscaba: una oferta muy lucrativa capaz de sacarle de su crítica situación económica.

En un primer momento, Graco toma la llegada de César por una simple visita amistosa, con lo que le saluda con una cómplice bienvenida. Sin embargo tras apuntillar su invitado que siempre ha sido bien recibido *“como pupilo”*⁴⁶⁵, el obeso senador plebeyo se percata de la presencia de tres militares romanos que acompañan a su hasta entonces protegido, que también luce uniforme militar. El gesto de Graco cambia radicalmente. Comprende que César se ha unido a Craso y que viene para llevarlo ante él. Pese a que su antiguo protegido lo niega, Graco es conducido ante el Primer Cónsul en calidad de detenido –de ahí la presencia de tres militares acompañando a César-. A modo de excusa, el nuevo aliado de Craso justifica su conducta con unas palabras propias de su nuevo maestro:

*“Lo que hago no es por mí, sino por Roma”*⁴⁶⁶.

Dadas su experiencia y su gran conocimiento respecto a las teorías de su Némesis política, Graco reconoce la verdadera procedencia del concepto de Roma del que habla su hasta entonces pupilo. El ansia de poder de Julio César le ha llevado a convertirse en la marioneta de Craso de la misma manera que, hasta hace poco, lo fuera de Graco.

⁴⁶⁴ Patente en su última frase a Batiato. Tras el comentario del lanista sobre cómo podría llegar a sobornar al mismísimo Júpiter con el millón de sestercios que le ha ofrecido Graco por secuestrar a Varinia, éste se recuesta sonriente y orgulloso mientras dice: *“Yo lo he hecho por mucho menos”*. Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁶⁵ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁶⁶ Ibidem.

La comparecencia de Graco ante Craso

La cuarta y última parte del filme –la que corresponde a la etapa de desesperación- viene caracterizada, hasta el momento, por una mayor inclusión de elementos autobiográficos de Trumbo, explicitados por medio de líneas de diálogo de alguno de los personajes. La persecución de los plebeyos, que tendrá lugar como consecuencia del ascenso de Craso al poder, será una de las mejores excusas introducidas por el guionista a fin de trazar un paralelismo más concreto con su situación vivida durante la caza de brujas. De esta manera, el guión de **Spartacus** va a convertirse en la mejor vía para que el guionista exorcizara sus demonios pasados.

La finalidad de la llamada de Craso a Graco no es otra que comunicarle su destierro y desaparición de la vida pública. El lugar elegido por el Primer Cónsul General para la reunión es el propio Senado, desnaturalizado y mucho más amenazante bajo la luz de las llamas con que el dictador ilumina la estancia.

A lo largo del filme, Trumbo ha articulado mecanismos de identificación personal con Espartaco, Antonino, Varinia y Batiato. El último de los personajes con cuya suerte se identifica es Graco. El siguiente fragmento de su conversación con Craso es el más determinante, a la vez que evidente, de cara a hablar de dicho proceso de identificación:

“Craso: [...] Sabemos quienes son los enemigos del Estado. Se están llevando a cabo arrestos. Las prisiones comienzan a llenarse. En cada pueblo y ciudad hay ya listas de los desleales. Mañana aprenderán el precio de su terrible locura, su traición.

Graco: Y, ¿en qué lugar aparece mi nombre en la lista de enemigos del Estado?

Craso: El primero”⁴⁶⁷.

⁴⁶⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Resulta obvio que las listas de las que habla Trumbo –unas listas que ni aparecen en la novela ni tienen pertinencia histórica alguna- son las listas negras que le costaron al guionista la libertad para desempeñar su trabajo en su país. Además, el “nombramiento” de Graco como enemigo público número uno se corresponde con el concepto que Trumbo tenía de sí mismo durante su segunda etapa como guionista. Al haber sido su actividad política más notable –en lo referente a la redacción de panfletos⁴⁶⁸ o a la participación en discursos- que la del resto de los Diez, Trumbo creía percibir un mayor odio hacia su persona, así como una mayor virulencia en los ataques hacia su familia. La reclusión a la que Craso somete a Graco en su “granja” de Piceno es la misma a la que el HUAC relegó, en la práctica, a la familia de Trumbo en su granja Lazy-T en las Ventura Mountains de California antes y durante su estancia en la prisión federal de Ashland, Kentucky.

En lo que respecta al resto de la secuencia, sirve para concretar la cantidad de esclavos crucificados hasta el momento en los márgenes de la Vía Apia –seis mil según Craso-, así como el destino final de los últimos –entre los que se encuentran Espartaco y Antonino-, que pasa por la lucha a muerte en lo que el Primer Cónsul General denomina como el templo de sus antepasados.

La secuencia permite a Trumbo poner una vez más sobre el tapete la inteligencia política de Craso, que confiesa no matar a Graco únicamente por evitar el levantamiento de los plebeyos. Así, el Primer Cónsul General podrá utilizar al obeso senador siempre que le resulte necesario.

Con la vista baja, Graco acepta su destino. Sabe que de nada sirve un conflicto verbal en estas circunstancias. De esta manera, Trumbo refuerza la idea de poder en el personaje de Craso. Dado su poder, su autoridad ha de ser respetada, incluso por alguien tan díscolo como Graco. A pesar de todo, esta sensación será únicamente momentánea: es en el Senado donde Graco toma

⁴⁶⁸ Sirvan como ejemplo sus ensayos políticos *The Time of the Toad*, publicado en 1949, y *The Devil in the Book*, que apareció en 1956. Ambos panfletos están actualmente publicados junto con su otro escrito *Honor Bright and All That Jazz* en: Trumbo, D.: *The Time of the Toad. A Study of Inquisition in America and Two Related Pamphlets*, Op. Cit.

la decisión de poner fin a su vida que se materializará tras la consecución de su último plan, el secuestro de Varinia.

La opulenta cena de Craso y Varinia

Entre la salida de Graco del Senado y el primer plano del rostro de Varinia con que comienza la secuencia de la cena con su nuevo amo, figura una breve secuencia protagonizada por Espartaco que se desarrolla en la Vía Apia. Se trata de una secuencia funcional, con una doble misión muy concreta. En primer lugar, señalar la proximidad de Espartaco a las puertas de Roma, lo que le sitúa muy cerca de su muerte a la vez que de su amada.

En segundo lugar, las imágenes que nos enseña Kubrick demuestran el cumplimiento estricto de las órdenes del Primer Cónsul General: Antonino y Espartaco son los dos últimos esclavos que van a ser crucificados. En resto de los integrantes que quedan de la otrora multitudinaria hilera de esclavos encadenados, son separados de ellos, incluido Dionisio, el último de los hombres que inició el levantamiento junto con Espartaco en la escuela de Capua que quedaba con vida.

El rostro de desolación y tristeza del esclavo tracio que pone fin a la secuencia enlaza perfectamente con el primer plano de Varinia, por ser el de ésta absolutamente simétrico al de su amado.

Varinia permanece absorta mientras una de las esclavas de Craso le masajea las manos. El nuevo amo de la mujer de Espartaco se acerca al salón, donde se encuentra su nueva adquisición, a la que ha ordenado vestir como si de una noble romana se tratase. Varinia no aparta la vista del suelo hasta que Craso inicia la conversación con un comentario implícitamente sexual: le pide que se descubra para poder ver el escotado vestido con que ha ordenado que la vistieran. Tras un comentario que hace referencia tanto a su pasado como esclava como a su futuro nobiliario –Craso dice que ha de apreciar el trabajo de la esclava que confeccionó el vestido precisamente por haber sido ella una esclava-, el Primer Cónsul General engalana a Varinia con un fastuoso collar

que, según él, perteneció a la reina de Persia. Al ver que su nuevo amo la coge de los hombros esperando una respuesta, ella se limita a susurrar que el collar “*es pesado*”⁴⁶⁹.

Por la fuerza, que es como Craso está acostumbrado a hacerlo todo –tal y como queda constancia en la imagen inferior, en la que él ni siquiera se incomoda por llevar a una mujer del brazo de esa manera, que en su caso debe ser la habitual-, el patricio conduce a Varinia a uno de los salones en donde vemos una mesa con una cantidad de comida desproporcionada para únicamente dos personas.



83. Su visible incapacidad para tratar con delicadeza y respeto a las mujeres convierte a Craso (Laurence Olivier), de acuerdo con el imaginario de Trumbo, en alguien todavía más despreciable.

Varinia asiste con sorpresa al extenso repertorio de atenciones verbales que Craso le dedica mientras sirve la comida. Por el momento, no parece terminar de comprender a qué se debe el trato preferencial de su nuevo amo – si bien puede llegar a intuir que Craso busca favores sexuales, lo mismo que Batiato en Capua, no entiende que se esfuerce tanto en complacerla cuando podría violarla cuándo y dónde se le antojase-.

⁴⁶⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La brillantez de la secuencia –que Trumbo calificó como “*excelente*” en su informe sobre el filme⁴⁷⁰- radica en la actitud del personaje de Varinia. Desde su primera conversación con Craso en Capua no la habíamos vuelto a ver sola frente a una amenaza. Al igual que entonces, el guión de Trumbo coloca a Varinia a la misma altura que Craso, es decir, no la presenta como alguien inferior al patricio –intelectual o culturalmente- por el hecho de ser una esclava. De esta manera, tanto ella como su marido demuestran, a lo largo del filme, una inteligencia y unas capacidades en ningún caso inferiores a las de los nobles romanos con los que se enfrentan.

Así, cuando a Varinia se le diga que coma, lo hará como la esclava que obedece una orden, dejando claro a su nuevo amo que sus nuevas vestiduras no han transformado a la persona que hay bajo ellas. Su gesto no solo busca mantener una gran distancia, sino evidenciar que la única relación posible que concibe Varinia con Craso es la de esclava-amor.

A pesar de percatarse del gesto de su nueva esclava, Craso lo malinterpreta. De ahí que haga alusión a la dificultad que puede provocar en una esclava la riqueza y comodidades que ahora la rodean. Con esto, Craso incide en su concepción de los esclavos como animales. De acuerdo con su razonamiento, Varinia obedece las palabras de su amo como un autómata, siguiendo un patrón de estímulo-respuesta. Para Craso, la esclava solo concibe la idea de comer si se le ordena que lo haga. De ahí que considere que hay que reeducarla y enfatice que sus palabras no escondían una orden sino una invitación.

Sin embargo, el espectador reconoce el gesto de Varinia como un gesto de desprecio, a la vez que como una declaración de intenciones, pues la sabe poseedora de una inteligencia que Craso no presupone. Por ello, al Primer Cónsul General le sorprende tanto la pregunta de Varinia sobre por qué está ahí, pues implica una inteligencia que no obedece en absoluto al principio de estímulo-respuesta con que Craso simplifica los razonamientos de los esclavos.

⁴⁷⁰ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

El patricio desvía la conversación hacia el bebé de Varinia, lo que pone en evidencia que no quiere responder a la pregunta que le ha hecho su nueva esclava. Siguiendo el rígido esquema social con el que Craso entiende el mundo, el Primer Cónsul General le comunica a Varinia que ha contratado una nodriza para que amamante al recién nacido, tal y como es costumbre en la nobleza romana. En la respuesta de Varinia –“*Prefiero amamantar al niño yo misma*”⁴⁷¹– se encuentra la única reserva que Trumbo pusiese a la secuencia en su *Report on Spartacus*. La redacción original del diálogo atribuía a Varinia la expresión “*dar de mamar*” en vez de “*amamantar*”, por considerar el guionista la primera como más propia de una esclava⁴⁷². Las objeciones de Jean Simmons a decir la expresión “*dar de mamar*” llevaron a Trumbo, que entendía perfectamente por su experiencia que determinados actores podían tener reticencias a pronunciar frases concretas, a sustituirla por “*amamantar*”. Lo que no esperaba era la inclusión de Simmons del verbo “*preferir*” en la frase. La obsesión del guionista por la pertinencia en el uso de las palabras presentes en sus diálogos le llevó a escribir el siguiente razonamiento en su análisis de cara a hacer comprender a Douglas el desafortunado uso del verbo “*preferir*”, del que, en su opinión, se debía prescindir:

“Tengo, sin embargo, una pequeña objeción, tan oscura que creo que es importante. Se trata de la frase de Varinia: ‘Prefiero amamantar al niño yo misma’. No me importa no usar ‘dar de mamar’⁴⁷³, que hubiera sido una encantadora expresión de esclava. Hace mucho que aprendí que si a un actor le repugna una palabra no se le debería exigir que la pronunciara. Y si se le fuerza a pronunciarla contra su voluntad, le saldrá de una manera que no se podrá usar. Así pues, acepto la palabra ‘amamantar’, pero ni quiero ni puedo aceptar el tan altivo verbo inglés ‘preferir’, que suena tan burgués que apesta. Esta esclava sobrevivirá y encantará a los espectadores gracias a su dignidad y su femineidad sin que haga falta el uso de un lenguaje refinado. Las palabras y su ubicación en las frases son muy importantes por cuanto respecta al intelecto y el personaje. Y ese significado es captado instantáneamente por el

⁴⁷¹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁷² Simmons planteó, por sus evidentes connotaciones sexuales en inglés, sustituir el verbo “*to suckle*”, dar de mamar, por “*to nurse*”, amamantar o lactar.

⁴⁷³ En inglés, “*to suckle*”.

*espectador, pese a que no tenga un conocimiento profundo de las palabras. La diferencia entre 'Prefiero decir la verdad' y 'Digo la verdad' es enorme. Un nuevo personaje se revela y es comprendido por el espectador iletrado ante la diferencia entre 'hacer' o 'preferir hacer', aunque no se haga necesariamente. Varinia es una mujer con un hijo. Es fuerte, paciente y decidida. Es absoluta. Por tanto, ella dice 'Amamanto a mi hijo yo misma'. Es la afirmación de un hecho presente y un implacable anuncio de lo que hará en el futuro. Pero 'preferir'; eso no es una decisión. No tiene ni poder ni fuerza. Es como decir 'Prefiero el whisky escocés', implicando que si no hay tomaré bourbon. Como veis, he tenido que aprender, aunque puede que me equivoque, el significado de las palabras y la historia que revelará una palabra. El público no ha sido tan entrenado, pero percibe y reacciona instantáneamente con exquisita sensibilidad ante la palabra correcta y la equivocada. Por favor, pensad en las palabras con respeto'*⁴⁷⁴.

Como se puede comprobar, la principal crítica se encuentra en la posible interpretación que lleve a los espectadores a ver a Varinia como una burguesa en vez de cómo una esclava que está orgullosa de serlo.

Pero si Craso ha sacado a colación al bebé de Varinia no es porque le interese lo más mínimo, sino porque su plan para obtener su amor pasa por el chantaje de hacer daño al niño si su madre no se entrega sentimentalmente a su nuevo amo. Tras la aseveración de Varinia de que no le interesa su nueva vida en Roma, Craso se impacienta, sacando a la luz su intención de hacer daño al bebé. Ella no comprende bien lo que pretende su interlocutor y, demostrando nuevamente una perspicacia y una inteligencia enormes, lleva a cabo el mismo razonamiento que el espectador: Craso puede tomarla sexualmente siempre que quiera, con lo que no tiene sentido alguno que la amenace.

Contra todo pronóstico para Varinia, Craso confiesa que lo que quiere de ella es su amor. La pregunta de la esclava deja claro lo que el guión de Trumbo ha explicitado a lo largo del filme: la ausencia de moral de los romanos les hace

⁴⁷⁴ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

incapaces de transmitir sus sentimientos de la manera pura y moral en que los comparten los esclavos. Varinia no entiende cómo Craso puede pretender que llegue a amarle amenazando a su hijo.

Y es que lo que el Primer Cónsul General quiere en realidad no es el amor de Varinia, o al menos no de la misma manera que anhelaba el de Roma. Lo que Craso quiere es poseer aquello que poseyó Espartaco y que le diferenciaba de él. Actualmente, Craso tiene el orden y la sumisión del ejército romano, igual que el tracio tenía el del ejército de los esclavos. Igualmente, ama un concepto superior, Roma, que se corresponde con el amor de Espartaco por la libertad. Lo único que le falta es el amor incondicional de una mujer. Y, dada su obsesión, Craso no quiere a cualquier mujer. Quiere a la mujer de Espartaco. Ahora que le ha arrebatado su ejército y su libertad, solo le queda despojarle de aquello que le hacía especial: el amor de Varinia.

Como es evidente en alguien cuya única concepción del amor es el de la posesión que deriva del poder, Craso no sabe cómo obtener el afecto de Varinia. Por ello, tras disculparse por su chantaje, encauza la conversación hacia Espartaco. Su diálogo con Varinia sobre el tracio pone de manifiesto la brillantez de ella, que es capaz de desarmarle verbalmente, dejándole sin palabras a la vez que evidenciando su tara emocional y moral.

“Craso: ¿Qué tipo de hombre era [Espartaco] realmente?”

Varinia: Era un hombre que comenzó completamente solo, como un animal. Pero el día en que murió miles y miles lo habrían hecho en su lugar.

Craso: ¿Qué era? ¿Un dios?

Varinia: No era un dios. Era un hombre sencillo, un esclavo. Le amaba.

Craso: ¡Era un renegado, un asesino! ¡Un enemigo de todo lo bueno y decente construido por Roma! ¡Maldita seas! Dime, ¿por qué le amabas?

Varinia: No puedo decíroslo. No puedo deciros algo que jamás entenderéis.

Craso: Pero quiero entenderlo. ¿No lo ves? Debo entenderlo.

Varinia: Le tenéis miedo, ¿verdad? Por eso queréis a su mujer, para tener algo suyo y así apaciguar vuestros temores. Cuando se tiene tanto miedo, nada puede ayudar. Nada.

*Craso: Ya veremos*⁴⁷⁵.

El descubrimiento de Varinia del verdadero motivo que impulsa a Craso a anhelar su amor no es el único punto de interés del diálogo. La conversación sirve, además, para obtener la primera descripción de Espartaco por una tercera persona –la de Batiato en el campamento se limitó a un par de detalles físicos destinados a que Craso recordase su combate con Draba-. Hasta el momento, la única visión que se nos había dado del tracio venía determinada por sus propios actos. Sabíamos que sus seguidores morirían sin dudarlo por él, pese a que ninguno de ellos lo había verbalizado. Las palabras de Varinia funcionan brillantemente a modo de resumen de lo que el espectador ha visto durante el levantamiento de los esclavos.

También verbaliza Trumbo la incapacidad de Craso a la hora de comprender un amor incondicional y sin condiciones como el que siente Varinia por Espartaco. Su manera de concebir el amor implica la obtención de algo a cambio. De su amor por Roma, por ejemplo, él ha sacado a cambio el poder dictatorial que tanto anhelaba. El diálogo permite explicitar a Trumbo qué es lo que Craso pretende obtener de Varinia además de venganza: el fin de su miedo a la amenaza que ha supuesto para él el levantamiento liderado por el tracio.

La enigmática frase final de Craso –“*Ya veremos*”⁴⁷⁶–, que tiene por objeto enlazar la secuencia de la cena con Varinia con la de la muerte de Antonino a manos de Espartaco, vuelve a sembrar la duda sobre el reconocimiento del tracio por parte de Craso a la salida del campamento romano. Sus palabras a Varinia conllevan su determinación de acabar con Espartaco como única vía para poner fin al miedo que señalaba la esclava. Esto nos lleva a concluir que, pese a que Craso no está del todo seguro de que el compañero de Antonino sea Espartaco, quiere creer que lo es. De ahí que se marche inmediatamente a ordenar su muerte, poniendo así fin a su intención manifiesta de enfrentarle a Antonino en un combate hombre a hombre en el templo en que yacen sus antepasados.

⁴⁷⁵ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁷⁶ Ibidem.

La muerte de Antonino

Pese a que, en el primer montaje del filme al que se enfrentó Trumbo antes de su *Report on Spartacus*, la larga secuencia que vemos actualmente en la película estaba fracturada y dividida en dos partes, Douglas decidió modificarla haciendo caso al consejo que, desde su análisis, daba el guionista. De esta manera, el clímax del filme queda más condensado, resultando así mucho más efectivo que como estaba planteado en el primer montaje. En él, se dividía la secuencia en dos: la conversación entre Espartaco y Antonino y la llegada de Craso y César que desemboca en la muerte del poeta a manos del tracio. Entre ambas se insertaba la conversación entre Graco y Varinia, lo que restaba dinamismo a ambas secuencias provocando, según Trumbo, una anulación del efecto de clímax final.

La primera parte de la conversación entre Antonino y Espartaco constituye la mejor conclusión posible del mensaje del filme. Las connotaciones marxistas, de desobediencia civil y de exaltación de la revolución son evidentes en las palabras de Espartaco:

“Antonino: ¿Podríamos haberlos vencido, Espartaco? ¿Podríamos haber llegado a vencer?

Espartaco: Simplemente con enfrentarnos a ellos ganamos algo. Cuando un solo hombre dice ‘Me niego’, Roma siente miedo. Y éramos decenas de miles quienes dijimos ‘No’. Eso fue lo mejor de todo. Haber visto esclavos levantar la cabeza del polvo y pasar de estar de rodillas a ponerse en pie con una canción en sus labios. Oírlos atravesar las montañas gritado y cantando al marchar por las praderas”⁴⁷⁷.

Las líneas de diálogo de Espartaco permiten a Trumbo sintetizar el mensaje de la película, que tan distorsionado ha quedado en otras secuencias

⁴⁷⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

a causa de los cortes impuestos por Universal. Como acertadamente apunta Peter Hanson, Trumbo alcanza el cenit de su iconografía del héroe rebelde con **Spartacus**⁴⁷⁸. Estas palabras son la mayor muestra de ello. La idealización de la revolución que se esconde tras las palabras del personaje interpretado por Kirk Douglas –en especial cuando dice “*Eso fue lo mejor de todo. Haber visto esclavos levantar la cabeza del polvo y pasar de estar de rodillas a ponerse en pie con una canción en sus labios*”⁴⁷⁹– no se le escapó a Universal que, a finales de 1959 exigió que se rodase una nueva toma con el siguiente diálogo:

“Antonino: ¿Podríamos haberlos vencido, Espartaco? ¿Podríamos haber llegado a vencer?”

*Espartaco: No. Esa fue la lucha errónea. Estuvimos destinados al fracaso desde el principio. Pero fue algo hermoso”*⁴⁸⁰.

Afortunadamente, y pese haber sido incluido este diálogo en los primeros pases del filme –los de junio y julio de 1960, es decir, los de prensa y demás previos al estreno en Hollywood el 19 de octubre de 1960–, decidió sustituirse definitivamente por el original de Trumbo, posiblemente, como señala Duncan Cooper⁴⁸¹, por la percepción de una reacción negativa del público frente a tan anodina conversación.

El apunte de Antonino sobre la muerte de todos sus compañeros lleva a Espartaco a pensar en Varinia y su hijo. El tracio levanta entonces la cabeza y contempla el siniestro espectáculo que aparece ante sus ojos: cientos de esclavos crucificados a ambos márgenes de la Vía Apia. Antonino le imita. Invasado por la desesperación y la congoja le pregunta a Espartaco si tiene miedo a morir.

⁴⁷⁸ Hanson, P.: Op. Cit., p 135.

⁴⁷⁹ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁸⁰ Diálogo extraído de Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years...* Op. Cit., p 9-10.

⁴⁸¹ Ibidem, p 10.



84. A la izquierda, Espartaco (Kirk Douglas) y Antonino (Tony Curtis) ante el macabro espectáculo que supone la muerte para las clases altas en **Spartacus**, algo perfectamente compatible con la filmografía de Kubrick, como demuestran las imágenes del fusilamiento en **Paths of Glory** (en el centro) y la cobertura mediática en **Full Metal Jacket** (a la derecha).

Como no podía ser de otra manera, la respuesta del tracio pone de manifiesto el rasgo con mayores connotaciones positivas a lo largo del filme: el valor. Tal y como le corresponde al héroe, Espartaco no puede temer a la muerte. Como ya dijera a Tigranes en su primera conversación con el cilicio, él no puede temer a la muerte por ser su única posibilidad de liberación, de poner fin a la nota dominante de su vida como esclavo: el dolor. Entonces, Espartaco generalizaba el miedo a la muerte como algo impensable para un esclavo. Sin embargo, Antonino, tras la muestra verbal de valor del tracio, confiesa tener miedo. Sus palabras no suponen una contradicción con la generalización de Espartaco en el campamento del Vesubio, sino todo lo contrario. Durante un periodo largo de tiempo, Antonino ha sido un hombre libre. Aunque haya sido una etapa marcada por la guerra, el poeta ha conocido la libertad, la amistad, la camaradería y el amor, sentimientos que hasta entonces eran completamente desconocidos para él. Espartaco comentaba a Tigranes que la diferencia entre el hombre libre y el esclavo se encontraba en que, mientras que el primero tenía algo que perder con la muerte, el segundo no. Tras los años de lucha y libertad, Antonino sí tiene qué perder con su muerte. Durante ese periodo de tiempo no ha sido un esclavo, sino un hombre libre y, como tal, la muerte ha de darle miedo.

Siguiendo el anterior razonamiento, Espartaco habría de temer igualmente a la muerte por haber sido un hombre libre los últimos años. A pesar de ello, el tracio no cumple la condición necesaria para tener miedo al fin de su vida: tener algo que perder. Además de su heroísmo y su elevada talla

moral, las palabras de Espartaco son absolutamente definitorias de la etapa de la historia en que nos encontramos. La desesperación de alguien que ha sido libre, amado y apreciado por decenas de miles de personas le devuelve, al final de su vida, al punto inicial: no tiene nada que perder con su muerte. Las dos cosas que más ha amado –Varinia y la libertad de los esclavos-, se han evaporado, con lo que no le queda nada que perder.

La salida por la puerta Apia de Craso y Julio César marca el inicio de la segunda mitad de la secuencia. Tal y como apunta Trumbo en su análisis del filme, este fragmento de secuencia constituye el clímax de la historia por tratarse del enfrentamiento final entre las personificaciones de los dos poderes que representan las fuerzas antagónicas enfrentadas en la historia: los esclavos –representados por Espartaco- y Roma –personificada en la figura de Craso-.

Al descender de su caballo, Craso pregunta por “*los gladiadores*”⁴⁸² a uno de los soldados que vigilan a Antonino y Espartaco. El empleo de “*gladiadores*” en vez de “esclavos” resulta sintomático por tratarse de una elección funcional. Craso sabe que Antonino no era gladiador en su vida como esclavo, sino poeta, y no está completamente seguro de que su compañero sea Espartaco, con lo que desconoce cuál era su cometido antes de la revuelta. De ahí que el calificativo del Primer Cónsul General no se refiera a la vida pasada de los presos, sino a su inminente futuro: son “*gladiadores*” porque, tal y como él mismo ha previsto, en unas horas se enfrentarán en el templo de sus antepasados para su gloria personal y regocijo de los habitantes de Roma.

El diálogo redactado por Trumbo deja perfectamente claro que la secuencia pertenece por completo a los personajes de Espartaco y Craso. Así, el Primer Cónsul General apenas dedica una breve frase a quien fuera su objeto de deseo, centrando por completo su interés en su compañero, de cuya identidad aún no está del todo convencido. La actitud desafiante de Espartaco

⁴⁸² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

disipa las dudas de Craso. Es perfectamente lógico que el patricio llegue rápidamente al convencimiento de que el hombre que tiene frente a él es el líder al que tanto ha buscado. En primer lugar, por la brillante estructura circular que ha planteado Trumbo en su guión. Mientras que en la novela de Fast es Braco quien encarga a Batiato el espectáculo privado que desencadena el levantamiento de los gladiadores en Capua, en el guión de Trumbo el responsable de la rebelión liderada por Espartaco es Craso, por un motivo doble:

- 1) Encargar el doble combate a muerte entre los gladiadores que concluye con el asesinato de Draba a manos del propio Craso.
- 2) La compra de Varinia, detrás de la cual se encuentra el verdadero detonante del asesinato de Marcelo con el que Espartaco inicia la revuelta.

En segundo lugar, es coherente que Craso deduzca que el compañero de Antonino es Espartaco por la manera en que el tracio se comporta en su presencia. Su mirada desafiante al Primer Cónsul General no es, en absoluto, la de un gregario, sino la de un auténtico líder. La extraordinaria actuación de Kirk Douglas en esta secuencia en concreto se convierte en la mayor aportación del actor-productor al personaje de Espartaco. Es en la actitud, el silencio y la mirada del tracio donde Craso encuentra la respuesta que buscaba: el hombre que tiene frente a él es Espartaco.

El desacato a la orden del Primer Cónsul General –que le indica que ha de responder cuándo se le habla, estableciendo un nuevo paralelismo autobiográfico con la disidencia política de Trumbo frente al Comité de Actividades Antiamericanas- lleva a Craso a perder la paciencia. Tras un grito –histriónico, a causa de la actuación excesivamente afectada de Laurence Olivier-, golpea el rostro de Espartaco. La respuesta del tracio a la agresión del patricio se convierte en una de las más desafortunadas modificaciones del guión de Trumbo. Rebajándose al ya superado estadio animal, Espartaco responde a la bofetada con un escupitajo, perdiendo, tal y como señala Trumbo

en su *Report on Spartacus*, la oportunidad de una victoria, no solo moral, sino también intelectual, sobre el Primer Cónsul General:

“Siempre me he opuesto a esto. Es falso, melodramático y de un gusto deleznable. Es lo que hace un capo de la mafia. Es una acción asociada a la escoria de la sociedad. Es la acción de un hombre que no piensa, que solo puede escupir. Es una confesión de la incapacidad total de Espartaco para tomar las riendas de su vida y su destino de cualquier modo que no sea físico, en un plano más elevado que el de un escupitajo. Todos nuestros esfuerzos para hacer de Espartaco un ser humano, un hombre noble, un líder humano e indomable, todo se echa a perder por culpa de ese truco asqueroso, destructivo, antidramático y soez tomado de otro guión [...]. Comenzamos desarrollando a dos grandes antagonistas y en esta, nuestra escena culminante, se convierte a uno en un golpeador y al otro en un escupidor. Es lo único de lo que son capaces [...]. Y la crítica dice, ‘Hollywood, con su asombroso instinto para condensar la historia ha simbolizado mil años de ley romana en un tortazo en la mejilla y la lucha por la libertad humana en un escupitajo’⁴⁸³.



85. El enfrentamiento final entre Craso (Laurence Olivier) y Espartaco (Kirk Douglas), ampliamente criticado por Trumbo.

⁴⁸³ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

La consecuencia inmediata del escupitajo del tracio es el adelantamiento del combate a muerte entre Antonino y Espartaco, previsto para el día siguiente. César intenta hacer entrar en razón a Craso, cegado no solo por la ira, sino por la necesidad de acabar cuanto antes con Espartaco, ahora que está absolutamente convencido de la identidad del segundo de los prisioneros. De esta manera, el Primer Cónsul General hace oídos sordos a las palabras de Julio César, que trata de hacerle ver las ventajas del ritual de humillación pública que estaba previsto. De hecho, Craso enfatiza las palabras “*para mí*”⁴⁸⁴ cuando exige el enfrentamiento inmediato de los esclavos. Un énfasis en absoluto casual, dado que en su mente él es Roma, con lo que un combate que le satisfaga individualmente a él es un combate que, consecuentemente, satisfará a Roma.

Curiosamente, al ser un combate a muerte, los parámetros naturales del mismo parecen invertirse. Tal y como Craso plantea el enfrentamiento, el perdedor es aquel que gana el combate, ya que su muerte en la cruz será mucho más lenta y agónica que la de quien es derrotado. De ahí que su intento de poner a prueba “*el mito de la hermandad entre esclavos*”⁴⁸⁵ parta de una premisa errónea. Lo que deseará cada contrincante es perder, con lo que lo normal sería que no hubiera enfrentamiento alguno. Dos individuos absolutamente egoístas jamás se atacarían el uno al otro. De hecho, lo que probablemente harían sería utilizar el puñal con el que habrían de batirse para suicidarse y poner fin a una agonía que, de otra manera sería menos digna y mucho más dolorosa. Por tanto, el hecho de que haya un enfrentamiento supone ya de por sí la corroboración de lo que el Primer Cónsul General tilda de mito. Querer librar al otro de la agonía de la muerte en la cruz es la determinación más generosa que puede tomar cualquiera de los combatientes. Por eso mismo, tanto Antonino como Espartaco optan por esta solución, lo que permite a Trumbo reincidir, una vez más, en su elevada talla moral. Cada uno quiere librar al otro del sufrimiento y la humillación que supone la muerte en la cruz.

⁴⁸⁴ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁸⁵ Ibidem.

Pese a que Espartaco “ordena” a Antonino que no luche contra él para así matarle de la manera más limpia e instantánea posible, el poeta se niega e intenta convencer al tracio de que sea él quien evite la crucifixión. Ésta generosa disputa lleva a los dos esclavos a batirse dentro del círculo delimitado por los soldados romanos.

Las palabras de Trumbo relativas a la muerte de Antonino en su *Report on Spartacus* nos llevan a deducir que los planos de la puñalada de Espartaco a su compañero y amigo fueron modificados con respecto a los incluidos en el montaje original. De acuerdo con Trumbo⁴⁸⁶, en el montaje inicial, Espartaco apuñalaba a Antonino desde una posición mucho más forzada: el tracio no dejaba inmovilizado al poeta colocándose sobre él, sino que le atestaba el golpe mortal cuando aún estaba debajo. Según el guionista, la confusión visual reinante en el plano, venía acompañada de una innecesaria violencia explícita. La puñalada que ponía fin a la vida de Antonino se mostraba en campo, de manera simétrica a la de la muerte del soldado romano en la piscina durante el levantamiento de los esclavos en la escuela de Batiato.



86. La muerte de Antonino (Tony Curtis) a manos de Espartaco (Kirk Douglas).

Las declaraciones de amor que anteceden a la muerte de Antonino –un amor paterno-filial, de acuerdo con ambos- enlazan a la perfección con la conversación entre César y Craso que pone fin a la secuencia.

Pero antes de ello, Trumbo posibilita la victoria moral de Espartaco con una línea de diálogo definitiva por sintetizar el sentido final de la película. Un sentido que Universal estuvo cerca de hacer desaparecer como consecuencia

⁴⁸⁶ En Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

de los cortes e imposiciones argumentales destinadas a acabar con lo que el guionista vino a llamar “El Gran Espartaco”:

“Aquí está tu victoria. Pero él regresará. Regresará y serán millones”⁴⁸⁷.

Con una sola línea de diálogo, Trumbo zanja las posibles interpretaciones que Universal trató de imponer sobre su guión. Las palabras de Espartaco apuntan a la revuelta del tracio como génesis de la caída del Imperio Romano, refutando la desafortunada inclusión del prólogo en off impuesto por Universal que adjudicaba dicho mérito al cristianismo. Por último, las únicas palabras que el tracio va a dirigir a Craso le sitúan muy por encima de él. De ahí que el Primer Cónsul General sea incapaz de responderle directamente y opte por devolver el golpe atacando a lo único que sabe que puede dolerle: la noticia de que Varinia y su hijo han pasado a ser de su propiedad.

La noticia de Craso funciona al nivel que éste pretende, con lo que la victoria moral de Espartaco no es capaz de evitar que el tracio acabe cayendo en la mayor de las desesperaciones.

En cualquier caso, la noticia del Primer Cónsul General se convertirá, en la secuencia que cierra el filme, en una mera victoria parcial. Como demuestra la conversación con su nuevo protegido, será Craso quien se vea abocado a la desesperación final como consecuencia, tanto del triunfo moral del tracio –que, como confiesa a César tras ordenar la crucifixión de Espartaco, deja una sensación de miedo en él mucho mayor que la que le produce el ambicioso senador que ha acabado por ser su aliado-, como de la posterior noticia de la huida de Varinia y su recién nacido.

⁴⁸⁷ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

La muerte de Graco

Va a ser también en la desesperación donde encontremos el motivo que lleva a Graco a suicidarse.

La secuencia de su muerte comienza con la liberación de la última de sus esclavas, Julia. Mostrar la liberación de una de ellas le basta a Trumbo para hacer comprender al espectador que todas han sido puestas en libertad. La inclusión de este detalle –presente en la novela de Howard Fast⁴⁸⁸- no resulta en absoluto casual. Por cómo está escrita y estructurada, es evidente que la última secuencia de Graco busca dignificar al personaje de una manera que acaba por diferenciarlo enormemente del resto de personajes no esclavos. Al final de su vida, Graco renuncia a la corrupción que ha dominado su existencia a la vez que se asegura de liberar a las mujeres que han compartido con él sus últimos años.

El gesto de Graco –fundamental para Trumbo, dada la importancia que, como hemos visto a lo largo de nuestro estudio y tal y como podremos comprobar en el análisis de su único filme como director, **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971), el guionista concede al trato que los hombres dispensan a las mujeres en sus películas y novelas- es correspondido por las lágrimas de Julia. Como se comentó en la secuencia de la cena de Batiato y Graco en casa de éste último, las esclavas del obeso senador, a diferencia de las del lanista o las de Craso, aprecian a su amo. Se indicaba entonces que la muestra patente de dicha aseveración la encontrábamos en los gestos sonrientes de las mujeres que atendían a Graco. La buena vida que el senador daba a sus esclavas contrastaba con la penosa existencia llena de abusos a la que Batiato y Craso abocaban a sus mujeres. Las lágrimas de Julia se convierten en la mejor muestra de todo lo anterior. Para ella, Graco es un miembro de su familia. Alguien que ha hablado con ella amistosamente –lo veíamos en la cena con Batiato-, la ha tratado con un mínimo de respeto y afecto y, al final de su vida, le ha concedido la libertad.

⁴⁸⁸ Fast, H.: Op. Cit., p 436.



87. La dignificación final de Graco (Charles Laughton) a partir de las sentidas lágrimas de una de sus esclavas, que sirven a Trumbo para subrayar el buen trato del senador plebeyo para con las mujeres.

La entrada de Batiato junto a Varinia y su hijo recién nacido sirve para relajar el tono del filme, aunque solo sea por unos momentos. Tal y como señala Trumbo en su *Report on Spartacus*, la estructura del guión de la película se caracteriza, desde el primer momento, por una alternancia entre secuencias de corte muy dramático y secuencias relajadas, protagonizadas bien por Batiato, bien por Graco o bien por ambos. En el caso de esta secuencia en concreto, el guionista explicaba en su análisis la necesidad de evitar que, después de la muerte de Antonino, el espectador llegase a la crucifixión de Espartaco en un “estado de agotamiento emocional”⁴⁸⁹.

Esto último explica a la perfección la bufonesca entrada en escena de Batiato, indignado por haberse perdido en el camino a casa de Graco a causa de la fuerte vigilancia de las legiones de Craso. El sonido del llanto del bebé de Varinia mediada la queja de Batiato lleva a Graco a reparar en él y tenderle la mano a la esclava. Batiato se percata del gesto y calla, agarrando a la mujer de Espartaco e instándola a que se acerque al orondo senador romano.

La delicadeza de Graco en su trato a Varinia –baste con comprobar con qué suavidad le coge la mano- lleva a ésta, por primera vez, a exteriorizar sus

⁴⁸⁹ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

sentimientos con alguien que no sea Espartaco: antes de marchar, le besa sinceramente la mejilla.

Previamente, Trumbo permite al espectador saber algo más sobre el futuro de Varinia. Tras el cumplimiento de Graco a la mujer de Espartaco, que vuelve a poner de manifiesto que, a diferencia de Craso o Batiato, él sí que sabe tratar a una mujer –*“Así que ésta es la mujer cuya conquista costó a Craso ocho legiones romanas. Me hubiera gustado haber podido conocernos mejor, querida”*⁴⁹⁰–, además de servir a Trumbo para reincidir en las numerosas victorias del ejército de esclavos sobre Roma, el senador plebeyo informa a Batiato de su destino. El lanista habrá de acompañar a Varinia a Aquitania. Consciente de que la cobardía de Batiato le iba a llevar a negarse a cumplir dicha misión, Graco le entrega un segundo saco repleto de monedas cuyo valor asciende a un millón de sestercios. Con los dos millones de sestercios –el millón por liberar a Varinia y el otro millón por llevarla a Aquitania– Batiato acepta el encargo entusiasmado. Esto permite a Trumbo reparar por última vez en dos de los rasgos fundamentales de Batiato y Graco: el mercantilismo del primero y la perspicacia del segundo, que sabía que tendría que volver a recurrir al dinero para comprar el valor del lanista.

Graco miente a Batiato y Varinia al asegurar que esa misma noche él marchará a Piceno, lo que, en parte, sirve a Trumbo para redimir ligeramente al lanista de todos los rasgos negativos de su personalidad por medio de dos “buenas” acciones: su muestra de amistad a Graco y su capacidad para enfrentarse al soldado romano de la puerta Apia en la última secuencia del filme. A pesar de todo, en ambos casos la buena acción viene motivada por el dinero de Graco. En esta secuencia en concreto, Batiato trata de convencer al senador para que vaya con ellos a Aquitania y así se asegure de que el lanista no “*malgaste el dinero*”⁴⁹¹. Pese a que la muestra de amistad le honra, no hay que pasar por alto que Trumbo ha incluido un elemento de contradicción en la secuencia que posibilita al espectador comprender que la exaltación de la camaradería en Batiato está motivada exclusivamente por el dinero. Pocas líneas de diálogo atrás, el lanista preguntaba al senador por qué debía marchar

⁴⁹⁰ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁹¹ Ibidem.

a Aquitania. La respuesta de Graco –“*Porque yo te lo pido*”⁴⁹²– apelaba a dicha supuesta amistad entre ambos. Sin embargo, Batiato se va a negar hasta que Graco le ofrezca otro millón de sestericios a cambio de que acepte su última petición.

Tras la sincera despedida de Varinia con un beso que conlleva una mayor victoria en el último ataque de Graco al orgullo de Craso –como bien dice el senador, un gesto así sí que provocaría los mayores celos del patricio-, el obeso plebeyo se queda completamente solo en sus aposentos.

A fin de evitar el estado de agotamiento del que hablaba Trumbo, y tratando de ser lo más consecuente posible con el modo de ser de Graco, su suicidio no se muestra, tan solo se sugiere. De acuerdo con Trumbo:

*“Graco muere como vivió: plenamente consciente de sí mismo. Así que no conviene revestirlo de patetismo”*⁴⁹³.

De esta manera, el suicidio se sugiere sutilmente, con el plano del senador eligiendo la daga “*más bonita*”⁴⁹⁴ para poner fin a su vida antes de que lleguen los soldados de Craso para detenerle. A continuación se levanta y la cámara de Kubrick, que ha cambiado de plano a uno más general, le acompaña, pero sólo hasta la mitad de su trayecto. Entonces, la cámara se detiene y vemos a Graco entrar en sus aposentos, cerrar las cortinas y salir de campo mientras un encadenado nos transporta a la que será la última secuencia del filme en la Puerta Apia.



88. El suicidio de Graco (Charles Laughton).

⁴⁹² Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

⁴⁹³ Trumbo, D.: *Report on Spartacus*. Op. Cit.

⁴⁹⁴ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.

Como acertadamente señala Gene D. Phillips en su análisis sobre el filme⁴⁹⁵, la salida de Graco de campo es visualmente simétrica a la del general Mireau (George Macready) en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). La disminución de poder de uno de los individuos más poderosos de Roma se traslada a la pantalla por medio de una metáfora visual: en su alejamiento, la figura de Graco decrece más y más de tamaño.

Varinia alcanza la libertad

Pese a que **Spartacus** se cierra con la etapa que hemos venido a llamar de desesperación –marcada por la obtención del poder absoluto de Graco, la traición de César, el suicidio de Graco y la crucifixión de Espartaco y el resto de los hombres supervivientes del ejército de esclavos-, Trumbo introduce en su guión una nota de esperanza de cara a la conclusión del filme. A diferencia de lo que sucede en la novela de Fast –y, con casi total seguridad, a diferencia de lo que ocurrió en la vida real al esclavo tracio-, Trumbo posibilita un reencuentro final entre Espartaco y su amada. Dicho reencuentro no solo permite una despedida, sino también dotar a la muerte del tracio de un sentido aún mayor.

Así, el guión salva tan solo a tres personajes de la desesperación final:

1) Batiato: su salvación es meramente funcional. Trumbo le necesita para transportar a Varinia sin introducir un nuevo personaje en escena, algo que no gustaba al guionista. La desesperación que ha vivido desde el levantamiento de sus gladiadores acaba por disiparse con la obtención de los dos millones de sestercios que le ofrece Graco por el secuestro y transporte de la mujer de Espartaco.

2) Varinia: es la única de entre los esclavos involucrados en la revolución que acaba obteniendo la libertad. Pese a los cortes

⁴⁹⁵ En Castle, A. (Ed.): Op. Cit., p 33.

impuestos por Kubrick y Universal, en los que el personaje quedó seriamente lisiado, el planteamiento feminista que Trumbo introdujo en su guión original encuentra una vía para salir a la superficie en la última secuencia de la película. La responsabilidad final de transmitir el mensaje de libertad de Espartaco acaba recayendo en Varinia, que promete hablarle a su hijo de la ideología y las hazañas de su padre.

3) Espartaco: pese a la crucifixión, el tracio va a morir sabiendo que los dos amores de su vida –Varinia y la libertad- siguen vivos e intrínsecamente unidos. Su esposa se erige en la nueva encargada de transmitir su mensaje de libertad a su hijo, residiendo en ambos personajes la esperanza que el líder del ejército de esclavos creía haber perdido.

A la salida del carro de Batiato y Varinia por la Puerta Apia, un soldado romano les ordena detenerse a fin de comprobar la documentación que les permite abandonar Roma. La recién adquirida –por medios económicos, claro- valentía de Batiato queda patente en su enfrentamiento con el soldado, al que exige un tono educado cuando se dirige a él. En el momento en que el lanista identifica a Varinia como su cuñada, ella repara en las cruces que se alzan frente al carro, reconociendo inmediatamente a su amado en una de ellas. Aprovechando la orden del soldado, Varinia desciende del vehículo. Batiato se percata del descubrimiento de la mujer de Espartaco y, una vez entregada la orden senatorial redactada por Graco para facilitar su salida de la ciudad, le pide que no diga nada. El soldado escucha las palabras del lanista y vuelve a acercarse a él mientras Varinia se dirige hacia la cruz de la que cuelga el padre de su hijo.

La justificación de Batiato al por qué de sus palabras no nos será mostrada en un brillante uso del fuera de campo. Sin embargo, la conclusión de su conversación –Batiato logra que el soldado les deje marchar- repercute positivamente en el lanista que, al fin, ha logrado aquel rasgo que Trumbo le había negado sistemáticamente a lo largo del filme: la valentía.

Trumbo condensa en el monólogo final de Varinia el mensaje esperanzador del filme, que viene realzado por la vibrante banda sonora de Alex North, las magníficas actuaciones de Jean Simmons y Kirk Douglas y la brillante planificación de Kubrick:

*“Este es tu hijo. ¡Es libre, Espartaco! ¡Libre! ¡Es libre! Libre. Te recordará, Espartaco. Porque yo se lo diré. ¡Le diré quién fue su padre y con lo que soñó! Oh, amor mío, vida mía. Por favor, muere. Muere”*⁴⁹⁶.

La concepción de la muerte como única vía para poner fin al sufrimiento –vía de la que Espartaco hablaba a Tigranes- va a ser retomada por Trumbo en su único filme como director, **Johnny Got His Gun**, en el que también recurre a cierta iconografía cristiana que, evidentemente, está presente en esta secuencia final. En cualquier caso, la iconografía en **Spartacus** es meramente visual y, como ya se ha comentado, no busca el paralelismo entre Espartaco y Jesucristo que sí pretendía la novela de Howard Fast. La elección de la cruz para la muerte de Espartaco obedece tanto a la pertinencia histórica –los esclavos que sobrevivieron a la revuelta fueron crucificados- como a una necesidad funcional: es la única condena a muerte que permite el reencuentro final con Varinia capaz de envolver la muerte del líder tracio en un halo de esperanza.

Tras haber logrado burlar el control militar impuesto por Craso, Batiato separa a Varinia de los pies de su amado, a los que se ha agarrado con fuerza mientras suplica a Dios –en singular, en una más que posible alusión al Dios de los esclavos del que le hablase Espartaco en su última noche juntos- que deje a su marido morir.

⁴⁹⁶ Spartacus (Espartaco), Universal Pictures, 1960.



89. La transmisión de su mensaje a través de Varinia (Jean Simmons) y su hijo dota de sentido a la muerte de Espartaco (Kirk Douglas).

Un primer plano del personaje interpretado por Kirk Douglas, en cuyos ojos vemos un brillo de esperanza que había desaparecido tras la muerte de Antonino, da paso al plano general que pone fin a la película. Mientras el carro de Batiato se aleja a gran velocidad por la Vía Apia entre el centenar de cruces, la música de Alex North pasa del carácter intimista al épico, reforzando la idea presente en la secuencia redactada por Trumbo para el final del filme: la lucha de Espartaco ha sobrevivido y su mensaje volverá, tal y como él predijo ante Craso, y “*será millones*”. Afortunadamente, y pese a los cortes, imposiciones y censura tanto de la Legión de la Decencia como de Universal, el mensaje final de Trumbo, que sitúa en la rebelión de Espartaco el germen de la posterior caída del Imperio Romano, a la vez que subraya cómo la desobediencia civil y la disidencia de un individuo pueden hacer tambalearse a la mayor de las potencias, sobrevive.

III.3. TERCERA ETAPA: SEGUNDA CONSAGRACIÓN Y OCASO (1960-1976)

III.3.1. La colaboración con Preminger

En su artículo *Dalton Got His Film*⁴⁹⁷, Trumbo fecha su primer contacto con Otto Preminger relativo a **Exodus** (**Éxodo**, Otto Preminger, 1960) el doce de diciembre de 1959.

De acuerdo con Trumbo, Preminger estaba desesperado. Los contratos para su nueva película ya habían sido firmados y todo estaba listo para comenzar el rodaje a finales de marzo. Todo menos el guión. Tras probar con varios guionistas –el autor de la novela, Leon Uris y el también perseguido por la lista negra Albert Maltz-, lo único que tenía Preminger era un borrador de cuatrocientas páginas –obra de Maltz- imposible de llevar a la pantalla. En su telegrama, el director le pedía a Trumbo que consiguiese la novela de Uris y la leyese antes del día dieciséis, fecha en que ambos se reunirían para hablar del proyecto⁴⁹⁸.

El motivo de que Preminger acuda a Trumbo en una situación tan desesperada como la que se le presenta ante el inminente rodaje de **Exodus** no es casual. Existen varias explicaciones. En primer lugar, la consabida fama del guionista para enfrentarse con éxito a encargos urgentes. Segundo, que el representante de Trumbo, a finales de los cincuenta, no es otro que Ingo Preminger, el hermano de Otto. Por último, que Trumbo está trabajando en ese momento en, al menos, dos adaptaciones literarias para Preminger: *The Other Side of the Coin*, de Pierre Boulle, y *Camp Followers*, de Ugo Pirro⁴⁹⁹.

⁴⁹⁷ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 101.

⁴⁹⁸ Aquí el relato de Trumbo varía sensiblemente en función de la fuente consultada. En una nota al pie de *Additional Dialogue* escrita por él mismo (Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 528), el guionista fecha el primer contacto con Preminger el día diez de diciembre, en vez del doce. A diferencia de la versión escrita años después para Cinéma, la petición de Preminger fue telefónica. Salvo esa leve imprecisión, el resto de los detalles relativos a su colaboración con el director de **Exodus** son idénticos en ambas fuentes.

⁴⁹⁹ Ninguno de los dos proyectos acabaron por materializarse, pese a que Trumbo continuó trabajando en ellos –especialmente en *The Other Side of the Coin*- después de **Exodus**.

Tras la primera reunión, Trumbo y Preminger acuerdan ceñirse a la trama de la novela que se ambienta en el presente, olvidando el relato de la llegada de Barak Ben Canaan, padre de Ari, desde Rusia hasta Israel y que ocupa buena parte de la obra de Leon Uris.

De acuerdo con Trumbo, Preminger y él trabajan durante cuarenta y cuatro días en el guión de **Exodus**. La mecánica de trabajo impuesta por el director es completamente nueva para el guionista, quien, como se ha señalado a lo largo de este estudio, acostumbra a trabajar solo.

Dada la urgencia del proyecto, la dinámica que siguen Preminger y Trumbo es la siguiente: durante los cuarenta y cuatro días de escritura del guión de **Exodus** –que incluyen los días de Navidad y Año Nuevo-, el director llega a casa de Trumbo a las siete de la mañana y se marcha a las siete de la tarde, llevándose consigo todo el material escrito por el guionista durante ese día para leerlo antes de acostarse. A primera hora de la jornada siguiente, el director discute con Trumbo aspectos relativos al material escrito por éste el día anterior. Aquello que no satisface al director es modificado por el guionista antes de comenzar con la redacción de las nuevas secuencias que habrá de llevarse Preminger para leer esa noche.

Si bien el resultado final de **Exodus** se encuentra entre los mayores logros artísticos de la carrera de Trumbo, la síntesis de la irregular novela de Uris podría haber llegado a ser aún mayor. La exclusión de algunas secuencias que ralentizan excesivamente la acción habría beneficiado a una historia que, por otra parte, encaja a la perfección en el ideario y la filmografía –hasta la fecha- del guionista nacido en Montrose.

El filme comienza con la llegada de Kitty Fremont (Eva Marie Saint) a Chipre un año después de la muerte de su marido, un reportero de guerra. En plena visita turística, Kitty le pide a su guía que le lleve a ver al general Sutherland (Ralph Richardson), alto mando británico destacado en la isla, al que conoce a través de su difunto esposo. Tras una conversación centrada en el marido de Kitty, el general le pide a la viuda que considere la posibilidad de retomar su empleo como enfermera en Caraolos, el campo de refugiados

judíos de la isla. Kitty declina amablemente la oferta hasta que, al abandonar la estancia del coronel, conversa con el xenófobo mayor Caldwell (Peter Lawford). La repugnancia que Kitty siente ante sus alegatos antisemitas, unida al rumor de que su amigo, el general Sutherland, pueda tener antepasados judíos, llevan a la enfermera a cambiar de opinión. Antes de subir al taxi que la espera en la puerta, Kitty le pide a Caldwell que comunique a Sutherland que ha decidido trabajar durante algunos días en Caraolos.

Entretanto, Ari Ben Canaan (Paul Newman), uno de los líderes del Haganah, llega a Chipre. El Haganah es uno de los dos grupos independentistas israelíes que aboga por el uso de la no violencia. Su próximo plan de acción pasa por sacar clandestinamente de Chipre a un grupo de más de seiscientos judíos.

Antes de conocer el propósito de la visita de Ari, el protagonismo de la acción vuelve a recaer en Kitty, que visita por primera vez Caraolos. Cuando Karen Hansen (Jill Haworth) –una de las niñas judías que trabajan en la enfermería- se enfrenta valerosamente al violento Dov Landau (Sal Mineo) –un adolescente convaleciente-, Kitty se percata de que Karen es precisamente lo que estaba buscando desde la muerte de su marido y el aborto del hijo que iban a tener ambos.

Mientras Kitty se ocupa del presente de la comunidad judía encerrada en Caraolos, Ari se reúne con Mandria (Hugh Griffith), un potentado chipriota que colabora con la causa semita. Es entonces cuando Ari revela el plan de la Haganah que le ha llevado a Chipre: conseguir un buque carguero –que encarga a Mandria- para llevar a Palestina a los últimos seiscientos once judíos que han sido conducidos a Caraolos.

El mismo día en que Ari y los suyos consiguen el barco y el jeep que la Haganah precisa para huir de Chipre con los más de seiscientos judíos evacuados de Caraolos, Kitty pasa una alegre jornada en la playa con Karen. Haciendo valer sus contactos dentro del alto mando británico, la enfermera ha conseguido un permiso para que la niña se ausente del campo de refugiados durante un día. Mientras almuerzan, Kitty le plantea a Karen la posibilidad de viajar con ella a Estados Unidos. Pese a haber aceptado en primera instancia, Karen le pide a la enfermera algo de tiempo para meditar. Una meditación que termina por no dilatarse demasiado. Esa misma noche, después de que Kitty

averigüe que Karen vive obsesionada con la posibilidad de que su padre siga con vida, la joven acepta la propuesta de la norteamericana.

Valiéndose del jeep que le ha conseguido Mandria y de un uniforme falso, Ari se infiltra en las instalaciones del ejército británico con unos documentos que acreditan que ha recibido órdenes de sacar a los últimos judíos destinados a Caraolos. La falsificación de los documentos que porta Ari es tan buena que ningún británico pone problemas a la evacuación. En su camino al puerto, Ari se encuentra con Caldwell, que corrobora la orden que supuestamente ha firmado Sutherland. Junto al mayor se encuentra Kitty, que es conducida a Caraolos para sacar a Karen del campo de refugiados y llevarla con ella a Estados Unidos. Al oír que el ejército ha evacuado a los judíos que menos tiempo llevan en Caraolos, la enfermera sospecha que Karen ha sido llevada con ellos. Para evitar problemas, Ari zanja la cuestión diciendo que la adolescente fue dejada en el campo de refugiados.

Al no encontrar a Karen en Caraolos, Kitty y Caldwell acuden en busca de Sutherland, que niega haber ordenado una evacuación. Dado que, con su firma, Caldwell ha “legalizado” la marcha ilegal de los judíos a Palestina, el general le ordena al mayor que solucione el problema antes de que el barco abandone Chipre. La solución por la que opta el mayor es la de bloquear el puerto, de tal manera que el Éxodo –que así han rebautizado los independentistas al barco- no pueda abandonar la isla.

Al comunicar al Éxodo por megafonía que el ejército británico no les dejará marchar a Palestina, Ari responde que ellos no permitirán ningún tipo de abordaje o intento de desalojo del barco. De intentarlo, el capitán del Éxodo asegura que volará el barco con la dinamita que abarrota sus bodegas.

Convencida de que Karen ha sido embarcada en el Éxodo a la fuerza, Kitty pide a Sutherland que la deje subir al barco en calidad de enfermera. A cambio, si descubre que la Haganah ha obligado a la adolescente a embarcar por algún medio coercitivo, Kitty dará una rueda de prensa relatando los métodos abusivos de los independentistas israelíes.

Kitty descubre en el Éxodo que Karen ha embarcado voluntariamente. El deseo de encontrar a su padre y de formar parte de algo más grande que ella misma supera con creces la oferta de vivir en América. Al darse cuenta de que no logrará convencer a Karen para que abandone el barco, Kitty decide

embarcar en él, acogiéndose a la misma huelga de hambre que, desde hace días, han declarado los pasajeros del Éxodo. Finalmente, Sutherland consigue que el Reino Unido conceda al carguero el abandono de la isla y ponga rumbo a Palestina.

Cuando llegan al futuro estado de Israel, los pasajeros del Éxodo se dispersan. Los niños y jóvenes adolescentes son enviados a colonias como Gan Dafna, un campamento fundado por la familia de Ari. Allí es llevada Karen, a quien Kitty asegura que se reunirá con ella después de reportar su llegada a Palestina en la Agencia Judía.

A pesar de haber sido destinado a Gan Dafna, Dov Landau –del que Karen se ha enamorado- huye en busca de los miembros del Irgun, un grupo terrorista israelí liderado por Akiva Ben Canaan (David Opatoshu), el tío de Ari. Tras una infructuosa búsqueda, en la que Dov acaba siendo arrestado y liberado por las tropas británicas, los miembros del Irgun llevan al joven en presencia de Akiva. A través del interrogatorio al que el líder terrorista somete a Dov, Trumbo nos revela que si el joven logró escapar del campo de concentración de Auschwitz fue tanto por su pertenencia a los *Sonderkommandos*⁵⁰⁰ como por su rol de esclavo sexual de los militares alemanes. El odio que ha aflorado en el joven desde entonces y su elevado conocimiento sobre explosivos –antes de la implantación de hornos crematorios en Auschwitz, los *Sonderkommandos* abrían las zanjas para enterrar a los muertos valiéndose del uso de explosivos- hacen de Dov alguien idóneo para los propósitos del Irgun. Por ello, después de su confesión, Akiva oficia el juramento de lealtad del muchacho al grupo de terroristas que el tío de Ari encabeza.

Esa misma noche, Kitty se reencuentra con Ari mientras cena. El miembro de la Haganah se ofrece para acompañar a la enfermera a Gan Dafna a la mañana siguiente. Pero, antes de que la cena finalice, Ari se marcha con uno de los miembros del Irgun a una reunión secreta con su tío Akiva.

⁵⁰⁰ Grupos de judíos empleados por los nazis en los campos de concentración para enterrar y preparar a las víctimas del Holocausto. A cambio de su sumisión y obediencia, los *Sonderkommandos* salvaban su vida.

Pese a que Ari trata de acercar las posiciones enfrentadas del Haganah y el Irgun a fin de unir fuerzas en su reclamación común de un estado libre de Israel, las diferencias entre ambos grupos parecen irreconciliables.

A la mañana siguiente, Ari y Kitty marchan a Gan Dafna. En el camino, se detienen para contemplar el paisaje, momento que la enfermera aprovecha para besar a Ari. Aunque es evidente que la norteamericana se ha enamorado del judío, la llegada a Gan Dafna le hace ver que Ari tiene razón y que las diferencias entre ambos son insalvables. A excepción de su padre, la familia de su amado la mira con recelo por no ser judía, a lo que se añade el descubrimiento de la tortuosa historia de amor de Ari con una muchacha que fue asesinada por la libertad israelí.

Pese al rechazo de Kitty, Ari encuentra al padre de Karen y acompaña a la enfermera y a la niña en su visita al anciano, que ha perdido el contacto con la realidad. A su salida del hospital en el que está ingresado el padre de Karen, una bomba del Irgun explota en el hotel Rey David. Aunque Dov es el brazo ejecutor del Irgun en la operación, es el único que no resulta capturado por los británicos en su intervención posterior al atentado. Por el contrario, Akiva y el resto de dirigentes del grupo terrorista son apresados y condenados a pena de muerte.

Acompañado por su padre, Ari visita a su tío en prisión. Después de la visita, urde un plan para liberar a Akiva y, con él, a los cuarenta presos del Haganah que los británicos mantienen encarcelados. El plan pasa por una colaboración entre Haganah e Irgun, algo que Ari acaba consiguiendo apelando a la necesidad de permanecer unidos ante la inminente resolución de la ONU sobre la partición de Palestina.

La fuga carcelaria resulta ser un éxito gracias a la infiltración de Dov en la cárcel y a la estrategia ideada por Ari. Sin embargo, en la huida hacia Gan Dafna, los soldados de un puesto de control disparan al coche en que viajan Ari y Akiva. Mientras que el primero solo resulta herido, el segundo muere en los brazos de su sobrino.

Ari logra llegar a pie a Gan Dafna, de donde es trasladado al hogar de Taha (John Derek), descendiente del líder árabe que cediera las tierras donde ahora viven los huérfanos judíos y amigo de la familia Ben Canaan.

Gracias a la pericia de Kitty como enfermera, Ari logra sobrevivir. Durante su convalecencia, la ONU vota a favor de la partición de Palestina, para alegría de la comunidad judía. Sin embargo, el descontento árabe por una resolución que priva a muchos de los suyos de las tierras que les pertenecen legítimamente desemboca en un nuevo conflicto armado. La misma noche en que se aprueba la partición, un antiguo militar nazi exiliado en Palestina se presenta en casa de Taha. Ciertos líderes de la comunidad árabe le han pedido que les ayude a exterminar a los judíos que habitan el valle en el que se sitúa Gan Dafna. Cuando Taha comprende el peligro que corre Ari –que aún se recupera de sus heridas en casa del árabe-, les avisa a él y a Kitty de la necesidad de huir.

A su llegada a Gan Dafna, Ari traza un plan para defender el poblado infantil de los ataques árabes. No obstante, esa noche mueren Karen y Taha, este último ahorcado por haber colaborado con los judíos. El filme finaliza con el entierro de ambos y el compromiso de Ari de luchar por Israel hasta que los judíos consigan, al fin, la paz.

La proximidad temporal entre los proyectos de **Spartacus** y **Exodus** se traduce en una cercanía en el planteamiento formulado por Trumbo en ambas. Una vez más, Trumbo convierte la adaptación de una historia preexistente en una reflexión sobre la opresión de un grupo sobre otro que dista, en muchos aspectos, de la planteada por el autor del original.

En **Exodus**, la polarización vuelve a ser obvia, si bien en este caso los oprimidos no son una clase social –esclavos, proletarios...- sino un grupo religioso: el pueblo judío. Un grupo que, al igual que sucediese en **Spartacus**, va más allá de lo que, a priori, aparenta ser para convertirse en una metáfora de una comunidad de renegados más amplia. Una comunidad con la que, al igual que en el filme dirigido por Kubrick, el guionista puede identificarse mucho más. Por enésima vez, el guión de Trumbo habla por sí mismo, como demuestra el siguiente diálogo entre Ari, que finge ser un militar británico, y el mayor Caldwell a la huida de los judíos de Caraolos:

“Caldwell: Teníamos que haber puesto en práctica esta política hace dos años. No, no siento ninguna simpatía por los judíos. No dan más que problemas.

Ari: Oh, no cabe duda. Si junta a dos, ya tiene un debate. Si son tres, montan una revolución.

Caldwell: La mitad son comunistas.

Ari: Y la otra mitad, prestamistas.

Caldwell: Además, tienen un aspecto raro. Puedo distinguir uno a una milla de distancia”⁵⁰¹.

La identificación que hace el mayor británico es evidente: para él – personificación en esta secuencia del grupo opresor- los judíos no son más que un grupo integrado por comunistas. A la hora de entender sus palabras no hay que perder de vista que la exclusión de la otra mitad de los judíos en la frase de Caldwell obedece más a una manera de hablar que a una voluntad por enfatizar que la otra mitad son algo diferente a comunistas. Es Ari quien habla de esa otra mitad en una brillante línea de diálogo en la que Trumbo recurre a una de sus portentosas ironías. Pese a que la frase de Caldwell es una frase hecha para identificar a los judíos con el mal al que el mundo se enfrenta tras la Segunda Guerra Mundial –los comunistas-, Trumbo le da la vuelta al razonamiento del mayor valiéndose de la intervención de Ari. Por medio de sus palabras –“*Y la otra mitad, prestamistas*”-, el guionista hace de los judíos un “mal” absoluto, al ser la mitad de ellos comunistas y la otra mitad capitalistas. De esta manera, los judíos cumplen todos los requisitos para ser odiados por la humanidad al completo: por occidente al ser comunistas y por éstos últimos por ser capitalistas.

En cualquier caso, la ironía de Ari –que es quien introduce la valoración de los prestamistas, no así Caldwell- no ha de hacernos perder de vista la deliberada identificación que hace Trumbo entre el sionismo y el comunismo. No en vano, la conversación entre Ari y Caldwell es invención absoluta del guionista, al no estar presente en la novela de Uris.

⁵⁰¹ Exodus (Éxodo), United Artists, 1960.

La conversación entre Ari y Caldwell termina con una ridiculización del mayor inglés que permite a Trumbo una nueva generalización. La burla de Ari, que se exhibe ante Caldwell cuando éste asegura que puede distinguir a un judío a una milla de distancia, es utilizada por el guionista como un efectivo mecanismo de humillación del personaje interpretado por Peter Lawford. El intolerante, xenófobo y opresor militar inglés es retratado por Trumbo como un ser ignorante, torpe y ridículo. Todo lo contrario que su interlocutor.

El personaje de Ari, además de responder al paradigma de héroe idealista que Trumbo desarrolla en su etapa de la lista negra y perfecciona en sus últimas obras como guionista, va a servir –junto a Karen Hansen- como hilo conductor de las dos historias entrelazadas por Trumbo en **Exodus**: la de la creación del nuevo estado de Israel y la del crecimiento personal de Kitty Fremont. Es cierto que, como señala Peter Hanson, el crecimiento de Kitty va a convertirse en “*arco dramático de la historia*”⁵⁰², pues a partir de él el espectador pasa de la indiferencia a la concienciación. Sin embargo, no es del todo precisa la apreciación que hace el autor de *Dalton Trumbo, Hollywood Rebel* al respecto de la supuesta inmovilidad de los judíos. Según Hanson, “*los judíos del filme no se mueven de una posición a otra*”⁵⁰³, una aseveración que queda en entredicho si nos remitimos a los dos protagonistas judíos del filme: Ari y Karen.

En lo que a Ari Ben Canaan se refiere, su cambio puede ser menos perceptible, al comenzar el filme como uno de los líderes del movimiento independentista israelí. Eso le convierte en alguien que hace gala de una conciencia colectiva desde el principio de la historia, algo que le va a diferenciar enormemente de otros personajes de Trumbo como Espartaco (Kirk Douglas) en **Spartacus** o Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade**. Mientras que estos dos últimos sufren transformaciones parecidas que acaban por situarles casi en el extremo opuesto a donde comenzaron el filme, en el caso de **Exodus**, el crecimiento de una conciencia moral colectiva va a producirse en Kitty en vez de en el futuro líder de la causa judía. Sin embargo, lo anterior no implica en absoluto un estatismo en Ari. De hecho, su principal cambio es

⁵⁰² Hanson, P.: Op. Cit., p 151.

⁵⁰³ Ibidem.

extremadamente significativo, al referirse precisamente al cambio en la concepción de Trumbo sobre la lucha por la libertad.

Ari es presentado al inicio del filme como un estratega de gran inteligencia militar y elevada conciencia colectiva. Dos rasgos que le han llevado a ser uno de los hombres más importantes del Haganah, el grupo independentista israelí que aboga por la vía pacífica para lograr su cometido político. Ari no solo defiende las tesis del Haganah, sino que las lleva a la práctica brillantemente: la fuga de Caraolos se programa de tal manera que no haya ninguna baja en el ejército británico y el Éxodo abandona Chipre gracias a una pacífica huelga de hambre. El único atisbo de violencia en Ari lo encontramos en su amenaza de hacer explotar el Éxodo en caso de intento de abordaje británico. Una violencia sintomática, pues no va dirigida hacia el opresor, sino al oprimido, a fin de hacer de él un mártir y dotar su muerte de sentido.

Sin embargo, de manera casi imperceptible, el pacifismo inicial de Ari comienza a desvanecerse a su llegada a Palestina. El elemento desencadenante de su transformación lo encontramos en el encarcelamiento de su tío Akiva. El plan de Ari ya no es pacífico, algo que se subraya al enfatizar la participación del Irgun en la revuelta carcelaria. Si bien Preminger no nos muestra a Ari matando a ningún británico durante la fuga –algo que une al personaje interpretado por Paul Newman con el “Pequeño Espartaco” del que hablaba Trumbo en su filme anterior-, no hemos de pasar por alto que es la primera vez en lo que va de película que vemos al líder del Haganah portando un fusil.

La fuga carcelaria y la votación de la ONU favorable a la creación de un estado libre de Israel provocan un acercamiento entre los dos grupos judíos enfrentados –lo que vuelve a desmentir la aseveración de Hanson-. Los miembros del Haganah y el Irgun se unen por una causa común, la lucha contra los árabes que amenazan con impedir el cumplimiento de la resolución de Naciones Unidas. Una lucha que se plantea, desde el primer momento, como algo violento. Es el Haganah el que se ha acercado a las tesis del Irgun y no viceversa. Algo que demuestra la ascensión del personaje del violento y radical Dov Landau, que ha pasado a convertirse en uno de los líderes militares de los judíos.

Las muertes finales de Taha y Karen se convierten en el punto de inflexión definitivo de cara a mostrar la transformación de Ari y el Haganah en un grupo violento del tipo del Irgun. Al descubrir la muerte de su amigo de la infancia y la niña que ha captado la atención de Kitty hacia el sionismo, Ari comprende que la única vía para lograr la paz que tanto ansía es la violencia. Un cambio que Trumbo y Preminger nos muestran por medio de la última secuencia de la película, el entierro cuasi militar de Taha y Karen. El discurso de Ari acaba siendo, de la misma manera que el de Espartaco en la montaña, una llamada a la violencia:

*“A pocas millas de aquí hay gente luchando y muriendo y debemos unirnos a ellos, pero juro por estos dos cuerpos en que llegará un día en que árabes y judíos compartirán en una vida pacífica esta tierra que siempre han compartido en muerte”*⁵⁰⁴.

La consigna está clara: la guerra como única vía para conseguir la paz. La misma justificación con la que Trumbo afrontó sus trabajos propagandísticos durante la Segunda Guerra Mundial, pero revestida de la dureza de sus violentas alegorías de la etapa de la lista negra.



90. La secuencia final como muestra de la evolución de tres personajes: Ari (Paul Newman), que ha pasado de un pacifismo inicial a una violencia simbolizada por el rifle que porta; Kitty (Eva Marie Saint), que ha terminado por unirse ideológica y militarmente a la causa sionista; y Dov (Sal Mineo), a quien la muerte de su amada ha servido para reforzar sus tesis terroristas.

⁵⁰⁴ Exodus (Éxodo), United Artists, 1960.

La secuencia final no solo demuestra el cambio de Ari, también refleja el de Kitty –del que ahora nos ocuparemos- a la vez que apunta hacia un futuro que, aunque no va a mostrarse, queda perfectamente sugerido. Los rifles de Ari, Kitty y Dov, y la actitud de éste último, quien, en vez de arrojar tierra en la fosa de su amada Karen, clava con rabia la pala en la arena y agarra su fusil en un gesto que clama venganza, dejan claro que los judíos van a responder a los asesinatos de sus dos amigos con una matanza. Los asesinatos de Taha y Karen van a ser en **Exodus** lo que la muerte de Draba y la provocación de Marcelo ante la marcha de Varinia en **Spartacus**: los resortes que hagan comprender a los protagonistas que la única manera de acabar con la opresión es la violencia.

Como se ha señalado, el mayor cambio en **Exodus** lo va a experimentar el personaje de Kitty Fremont, que va a pasar de la indeferencia –incluso rechazo- inicial por la causa judía a una entrega absoluta a Ari y los suyos. Trumbo construye la evolución y los cambios de Kitty a partir de su relación con tres personajes:

1) El mayor Caldwell, cuyo antisemitismo inicial lleva a Kitty a aceptar la propuesta de Sutherland de visitar Caraolos, primer paso en la integración de la enfermera en la comunidad judía.

2) Karen Hansen, que sufre una evolución simétrica a la que va a experimentar Kitty a medida que avance la película. Al igual que la enfermera, la adolescente judía va a adolecer en Caraolos del sentimiento de colectividad que acaba adquiriendo a bordo del Éxodo. Karen va a pasar del egoísmo a la entrega absoluta e incondicional a la causa judía. Antes de su muerte, Karen se convierte en una de las más destacadas colaboradoras en Gan Dafna, así como en miembro del Palmach, el ejército judío⁵⁰⁵. De la misma manera que ella, Kitty va a

⁵⁰⁵ Trumbo va a hacer del Palmach en **Exodus** lo que Kubrick no le dejó hacer con el ejército de esclavos en **Spartacus**. En el filme de Preminger, el ejército judío va a estar formado por mujeres, adolescentes e, incluso, niños.

acabar el filme armada con un rifle y vestida con el mismo atuendo que Ari y los jóvenes miembros del Palmach. Un gesto que dota a la muerte de Karen de un sentido que no posee, por ejemplo, la muerte del marido de Kitty, un reportero gráfico que es abatido al hacerle una foto a un avión de combate.

3) Ari, de quien Kitty se va a enamorar y a partir del que va a comprender su necesidad interna por adherirse a una causa colectiva. A lo largo de la evolución de Kitty, Trumbo reincide en la idea de que, si la vida de la enfermera estaba carente de sentido al inicio del filme, era precisamente por su aislamiento. Kitty no va a alcanzar una vida plena hasta que se integre en la colectividad y descubra que es capaz de formar parte de algo más grande que ella. Un descubrimiento que le llega a través de su relación con Ari y vocación de sacrificio solidario para con su grupo.

En lo que respecta al personaje de Dov Landau, va a suponer la mayor conexión de **Exodus** con las primeras películas de Trumbo en el mercado negro. Al igual que Nick en **He Ran All the Way** o Laurie y Bart en **Gun Crazy**, la actitud de Dov va a ser consecuencia de una opresión constante y brutal por parte del sistema. Tras años de vejaciones y sumisión, la única vía de enfrentarse a un sistema opresivo, que no le ha dejado otra alternativa, es la violencia. Una vez más, Trumbo se vale de una conversación para justificar la actitud de Dov. En el interrogatorio al que le somete Akiva antes de la integración del muchacho en el Irgun, Trumbo reincide en la justificación de la violencia como única solución para poner fin a un sistema violento. Una justificación que encontrásemos en buena parte de sus obras durante la lista negra:

“Akiva: Es imposible que aprendieses a usar dinamita en el gueto de Varsovia. Aprendiste el uso de la dinamita en Auschwitz, haciendo fosas comunes para introducir en ellas los cuerpos inertes de tu gente, ¿verdad?

Dov: Sí.

Akiva: Cientos y cientos de miles de ellos.

Dov: Sí.

Akiva: Y salvaste tu vida trabajando en ese campo como Sonderkommando. ¿Correcto? Y era deber de los Sonderkommando afeitar las cabezas de otros judíos...

Dov: Sí.

Akiva: ... sacar los cadáveres de las cámaras de gas, quitarles los dientes de oro.

Dov: ¡Sí! ¿Qué otra cosa podía hacer? ¿Qué podía hacer?

Akiva: Tenemos en cuenta que aún no tenías trece años cuando te llevaron a Auschwitz. Aún así, debemos saber la verdad. ¿Hay algo más?

Dov: Sí.

Akiva: Entonces, cuéntanoslo.

Dov: No, no se lo contaré. Por favor, no me obligue a contarlo. Máteme, no me importa. No se lo contaré.

Akiva: Cuéntanoslo.

*Dov: Me usaron. Me usaron como tú usas a una mujer*⁵⁰⁶.



91. La confesión de la opresión pasada justifica la actitud violenta del personaje de Dov (Sal Mineo), de ahí que Akiva (David Opatoshu) no dude en incorporarle al Irgun.

Al igual que sucediese con la conversación entre Ari y Caldwell, el diálogo entre Dov y Akiva es obra exclusiva de Trumbo, al no figurar en la novela en que se basa el filme. En ella, Dov no es interrogado antes de su juramento de fidelidad al grupo terrorista⁵⁰⁷. Tampoco indica Uris en ningún

⁵⁰⁶ Exodus (Éxodo), United Artists, 1960.

⁵⁰⁷ Uris, L.: Éxodo, Ed. Planeta/Bruguera, Madrid, 1984, p 514.

momento que Dov fuese víctima de abusos sexuales en Auschwitz, donde trabajaba para los alemanes como falsificador en vez de *Sonderkommando*. En la novela, el joven es obligado a dejar su labor como falsificador y engrosar las filas de los *Sonderkommandos* durante tres días en Birkenau. Después de esas tres jornadas recogiendo cadáveres de los hornos crematorios, los altos mandos alemanes ordenan dismantelar sus salas de exterminio ante la inminente derrota de su ejército⁵⁰⁸.

La importancia de la conversación sobre Auschwitz ideada por Trumbo para **Exodus** va ser tal que en ella parece encontrarse el germen de su última novela, la inconclusa *Night of the Aurochs (La noche del Uro)*. El guionista comienza con los primeros borradores de su retrato sobre la mente de Ludwig Grieben, comandante del campo de concentración de Auschwitz, el mismo año en que se estrena el filme de Preminger. Trumbo va a trabajar en la disección narrativa de los motivos que empujan a un hombre a tratar de exterminar a una raza durante dieciséis años. Un trabajo que va a verse interrumpido constantemente por los múltiples encargos que acepta el guionista tras su salida de la lista negra.

Entre esos trabajos se encuentran otros tres proyectos de colaboración con Preminger. A los citados *The Other Side of the Coin* y *Camp Followers* se suma **Bunny Lake Is Missing (El rapto de Bunny Lake**, Otto Preminger, 1965), en la que el guionista va a trabajar intensamente a lo largo de 1961. Sin embargo, el propio Trumbo va a instar al realizador –en una carta fechada el siete de mayo de 1961⁵⁰⁹– a posponer o cancelar el proyecto dada la poca calidad del guión. Preminger va a hacer caso al guionista y pospone el proyecto hasta encontrar un guión que le satisface pocos años después. **Bunny Lake Is Missing** acaba estrenándose en 1965 con un guión de John y Penelope Mortimer.

⁵⁰⁸ Uris, L.: Op. Cit., p 181-188.

⁵⁰⁹ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 544-546.

III.3.2. La fructífera asociación con Kirk Douglas

En lo que a proyectos materializados se refiere, la asociación de Trumbo con Bryna Productions va a resultar mucho más productiva que su colaboración con Preminger. Una vez finalizado su compromiso con **Exodus** en febrero de 1960, Trumbo va a retomar el trabajo en los tres proyectos apalabrados con Bryna: las adaptaciones de *The Brave Cowboy*, de Edward Abbey, y *Sundown at Crazy Horse*, de Howard Rigsby, y el original *Montezuma*, sobre el enfrentamiento entre el rey azteca y Hernán Cortés pensado para John Huston⁵¹⁰. De los tres acuerdos con Bryna, solo uno –el de *Montezuma*– no va a llegar a realizarse.

En lo que respecta a los otros dos, la primera de las adaptaciones que va a ver la luz es la de *Sundown at Crazy Horse* que, tras muchos títulos provisionales, acaba por estrenarse como **The Last Sunset (El último atardecer**, Robert Aldrich, 1961).

The Last Sunset comienza con la llegada de Brendan O'Malley (Kirk Douglas) a la granja Breckenridge, en México. En ella, la esposa del dueño de la granja, Belle Breckenridge (Dorothy Malone), y su hija Missy (Carol Lynley) le ofrecen su hospitalidad para que pase la noche en sus tierras antes de continuar su camino hacia el sur. Cuando Belle le enseña a O'Malley el establo en el que pasará la noche, da comienzo una conversación que deja claro que ambos son viejos amantes. O'Malley confiesa a Belle que si ha viajado hasta México es para llevarla consigo, pero ella se niega a marchar con él mientras le recuerda cómo sus celos rompieron su relación.

A la mañana siguiente, Missy conversa con O'Malley –evidenciando con sus gestos cuan atraída se siente por él– cuando John Breckenridge (Joseph Cotten) hace su aparición en la granja en estado ebrio. A viva voz, se felicita ante su esposa por haber vendido el ganado de la granja, lo que permitirá a la familia abandonar México y, al fin, regresar a los Estados Unidos. Para ello, solo tendrán que transportar sus reses a través de la frontera. Dado que el

⁵¹⁰ Según Bruce Cook, en una entrevista personal con Huston, el director le confesó que el guión de *Montezuma* era uno de los que más lamentaba no haber realizado. Cook, B.: Op. Cit., p 269.

camino que habrán de cruzar es extremadamente peligroso, John es consciente de que deberá contratar a varios hombres que le ayuden en su cometido. Al serle presentado O'Malley, el marido de Belle no duda en ofrecerle un puesto en la comitiva en calidad de pistolero. El forastero acepta y confiesa conocer a alguien capacitado para el puesto de capataz del rebaño. Siendo éste el trabajo de mayor responsabilidad, a la vez que aquel en el que es más difícil encontrar un candidato, John acepta las dos condiciones de O'Malley para que él y su conocido les ayuden a conducir el ganado hasta Crazy Horse: una quinta parte de las reses y la mujer de Breckenridge. Ante esta última proposición, el marido de Belle ríe a pleno pulmón. No concibe que una mujer que proviene de una buena familia de Richmond, Virginia, le vaya a abandonar por alguien como O'Malley.

Poco tiempo después del trato entre John y O'Malley, Dana Stribling (Rock Hudson) irrumpe en las tierras de los Breckenridge. Al verle llegar, O'Malley le identifica como el hombre que hará de capataz de la comitiva. Sin embargo, una conversación privada entre los dos hombres revela el verdadero motivo de la llegada de Stribling. Se trata de un sheriff que persigue a O'Malley por el asesinato de un hombre en un pequeño pueblo de Texas.

Como la orden de arresto de Stribling no tiene vigor en México, O'Malley le propone un trato que pasa por que el sheriff acepte el puesto de capataz de la comitiva que llevará el ganado de los Breckenridge hasta Crazy Horse, Texas. Aunque el trato no incluye la rendición del personaje interpretado por Kirk Douglas a su llegada a Estados Unidos, Stribling acepta la propuesta y la comitiva parte hacia territorio norteamericano.

Durante el camino, se irán intercalando los datos sobre el crimen por el que Stribling persigue a O'Malley con los intentos de los dos forasteros por conquistar a Belle. En lo que respecta al primero de los dos puntos, el hombre al que asesinó O'Malley en Texas era el cuñado de Stribling. La muerte de su marido, llevó a su hermana a suicidarse, de ahí el odio visceral que el sheriff siente por el personaje interpretado por Kirk Douglas.

En cuanto al cortejo de Belle, la situación se va a saldar a favor de Stribling después del asesinato de John Breckenridge en un bar mexicano.

La muerte de Breckenridge hace necesaria la contratación de alguien que supla su puesto. De ahí que, a la llegada de tres hombres que,

supuestamente, fueron contratados por el marido de Belle antes de morir, Stribling no dude en incorporarlos al grupo.

La marcha discurre sin problemas hasta que un reducido grupo de indios trata de asaltar la comitiva. O'Malley abre fuego, matando a uno de ellos, con lo que los otros dos indios que acompañaban al caído huyen en busca de refuerzos. Rápidamente, Stribling recoge el cadáver y sigue a los indios, dispuesto a negociar con ellos un trato. Finalmente, logra pactar la inmunidad del grupo a cambio de un quinto de las reses, la parte del ganado que corresponde a O'Malley.

El siguiente altercado llega con una tormenta de arena. Cegado por ella, Stribling se introduce accidentalmente en unas arenas movedizas con su caballo. O'Malley trata de negociar su libertad a cambio de salvar al sheriff, pero éste se niega. No obstante, el personaje interpretado por Douglas le salva de la muerte con la excusa de necesitarle para llevar el ganado a Texas.

Entretanto, los tres nuevos contratados tratan de robar el ganado y raptar a Belle y Missy para venderlas como prostitutas. Belle logra matar a uno de ellos y el incidente toca a su fin con la llegada de O'Malley y Stribling, que acaban reunificando el ganado.

Pese a ser un grupo muy reducido, la comitiva acaba llegando a la frontera. La noche anterior a cruzar el río Grande, Belle y Missy deciden dar una fiesta. A fin de impresionar a O'Malley, Missy –que no ha cesado de flirtear con él durante todo el trayecto- se viste con un vestido amarillo que pertenecía a su madre. El mismo vestido que ésta llevaba el día en que O'Malley golpeó violentamente a un joven que bailaba con su amada, hecho que provocó la ruptura de la pareja.

La constatación del amor que ha surgido entre Belle y Stribling, y la visión del vestido amarillo, llevan a O'Malley a suplantar a la Belle que él conoció hace casi dos décadas por la Missy que tiene ante sí. De esta manera, el forastero se rinde a los encantos de la adolescente y la besa antes de que un fundido a negro sugiera un primer contacto sexual.

A la mañana siguiente, la comitiva cruza el río que les separa de Crazy Horse. O'Malley desoye la proposición que Belle le hiciese el día anterior y, en vez de quedarse en territorio mexicano, cruza a Texas. Mientras atraviesan el río, Stribling se cita con él cuando se ponga el sol. Que O'Malley asegure que

acudirá a la cita implica necesariamente que habrá un duelo entre ambos, ya que el personaje de Douglas sigue negándose a entregarse.

En *Crazy Horse*, Belle fuerza una conversación privada con O'Malley. La viuda le pide a su antigua pareja que corte su relación con Missy. Belle trata de hacer entrar en razón a O'Malley esgrimiendo que la diferencia de edad entre ambos es insalvable. Pero el pistolero asegura estar muy enamorado de ella y se niega categóricamente a dejarla. Entonces, Belle confiesa a su interlocutor que Missy es hija de ambos. Consternado, O'Malley abofetea a Belle negándose a creerla.

Esa misma tarde, O'Malley se reúne con Missy. La pareja pasa lo que queda del día en un prado del pueblo. Según O'Malley, ambos se fugarán esa misma noche para comenzar una vida juntos.

Cuando O'Malley se despide de Missy para ir a buscar las maletas antes de que caiga el sol, camina en busca de Stribling. Ambos se encuentran en una llanura en la que el sheriff abate al pistolero. Al oír el único disparo con el que se salda el duelo, Belle y Missy corren hacia sus amados. El filme finaliza con la entrega de un ramo de flores a la hija y amante de O'Malley y con el descubrimiento por parte de Stribling de que su adversario en el duelo no llevaba cargada la pistola.

Antes de profundizar en el análisis de una serie de elementos de interés para nuestro estudio que se encuentran en **The Last Subset**, conviene resaltar una serie de aspectos que pueden resultar de extrema utilidad para el mismo.

En primer lugar, la valoración del propio Trumbo sobre el filme, una de las más negativas el lo que a sus trabajos posteriores a la lista negra se refiere. Si bien a los pocos meses del estreno del filme de Aldrich, el guionista va a ser extremadamente crítico con el resultado final –que tilda de “*abominación*”⁵¹¹–, su valoración sobre el mismo, si bien se mantiene, se matiza con el paso de los años. En el artículo *Dalton Got His Film* que el propio Trumbo escribe para la revista *Cinéma* en 1971 habla del proceso de redacción del guión como “*un estado permanente de crisis*”⁵¹². Tras el motivo que esgrime el guionista se

⁵¹¹ Como se puede leer en una carta a Albert Maltz escrita por Trumbo a finales de 1961 o principios de 1962 e incluida en: Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): *Op. Cit.*, p 556.

⁵¹² Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, *Op. Cit.*, p 102.

intuye la nueva presión que ejerce Universal sobre el resultado final del filme, lo que vincula de alguna manera el proceso de creación de **The Last Sunset** con el de **Spartacus**. En su artículo, Trumbo zanja la problemática sobre las exigencias de la productora haciendo mención a la dificultad que entrañó para él la confección del personaje que iba a ser interpretado por Rock Hudson, al que el guionista no veía como un buen sheriff Stribling.

A diferencia de Trumbo, Kirk Douglas profundiza algo más sobre los motivos que hicieron de **The Last Sunset** una obra fallida en su autobiografía *El hijo del trapero*. El actor y productor del filme señala dos factores que incidieron de manera negativa en el resultado final de la película. El primero de ellos no es otro que el esbozado por Trumbo en su artículo para Cinéma. De acuerdo con el actor, la ambición de Universal por hacer de la unión del tándem Douglas-Hudson un producto extremadamente taquillero llevó al estudio a insistir en una equiparación en la importancia de los papeles de ambas estrellas. Esto llevó a Trumbo a aumentar las intervenciones del personaje interpretado por Hudson, precisamente el que más dificultades planteaba al guionista. Según Douglas:

“Fue necesario hinchar el papel de Rock, ponerlo en escenas que en realidad no cuajaban en el relato, solo para satisfacer a Universal”⁵¹³.

Como ya sucediese en **Spartacus**, las exigencias de Universal acaban afectando negativamente a la película en tanto en cuanto Trumbo no logra hacer del personaje interpretado por Hudson alguien con tanta fuerza interna como la del encarnado Douglas.

De acuerdo con Douglas, la intromisión de Universal en **The Last Sunset** no se limita al papel de Hudson, sino que afecta a más aspectos creativos del filme. Siguiendo una práctica habitual en la época de estreno del filme –en especial en lo tocante a *westerns*–, Universal descarta el título de la novela y propone una serie de opciones alternativas destinadas a hacer de la película un producto más atractivo y comercial. En su autobiografía, Douglas incluye una lista sobre ciertos títulos propuestos por el estudio para el filme de

⁵¹³ Douglas, K.: Op. Cit., p 398.

Aldrich, entre los que se encuentran *“Los dos magníficos; Los brutos majestuosos; Las bestias trágicas; Pistolas ardientes; El combustible y el fuego; Ráfagas atronadoras; Dos para odiar; Un león en mi camino; Contra el paredón; Hablando de gatillos; Muerte es mi segundo nombre; Cita con un sol agonizante; Conmoción al caer la tarde; Caza a la sirena; Salvaje; Día largo, breve ocaso; Todas las chicas visten de amarillo; Una primula de O’Malley; ¡Mi arma, mi vida!”*⁵¹⁴. Si bien puede parecer algo trivial, propuestas como las anteriores subrayan el absurdo de determinadas exigencias impuestas por ejecutivos ajenos al elenco creativo del filme y que, al igual que sucediese en **Spartacus**, van a repercutir negativamente en el resultado final del mismo.

El segundo motivo al que se refiere Douglas en su autobiografía a la hora de tratar de explicar el decepcionante resultado final de **The Last Sunset** es la supuesta falta de implicación de Aldrich en el proyecto. Según Douglas, el director aterrizó en México –lugar de rodaje del filme- con cinco guionistas, encargados de otros tantos proyectos en los que el director estaba trabajando simultáneamente⁵¹⁵. De acuerdo con el actor y productor de la película, la relación entre ambos se vio afectada por la llamada de atención de la estrella al director en pos de una mayor implicación en el filme que les ocupaba.

No obstante, los incidentes mencionados anteriormente no minimizan el interés de **The Last Sunset**. En primer lugar, la película destaca por la ausencia de un planteamiento político o de una polarización de la sociedad que haga pertinente un análisis de corte marxista como el que se ha venido siguiendo a lo largo de este análisis. No hay en **The Last Sunset** una división de la sociedad en opresores y oprimidos. Como tampoco va a explicar Trumbo la violencia e inestabilidad emocional de O’Malley recurriendo a un pasado de opresión. Algo muy significativo si tenemos en cuenta que el guión de **The Last Sunset** va a articularse en torno a un pasado del que, poco a poco, conoceremos los datos suficientes para comprender el comportamiento presente de sus protagonistas.

⁵¹⁴ Douglas, K.: Op. Cit., p 401.

⁵¹⁵ Ibidem, p 400.

En el caso de O'Malley, Trumbo va a construir el personaje lentamente, a partir de una serie de informaciones que nos llegan por boca de Stribling y Belle. Como resulta habitual en los filmes de Trumbo posteriores a su comparecencia ante el HUAC en 1947, la extraña actitud de O'Malley va a encontrar su explicación en una serie de acontecimientos pasados que le han marcado profundamente. Contrariamente a la norma habitual del guionista, no encontramos ningún atisbo de opresión en el pasado de O'Malley. A pesar de la riqueza de detalles con que se va a relatar la última noche de O'Malley y Belle juntos hace dieciséis años –gracias a la que comprenderemos, por ejemplo, el fetichismo de O'Malley por el vestido amarillo que luego llevará Missy-, en ella no se encuentran ni el origen ni la explicación de la conducta violenta de O'Malley –quien ya es violento antes de esa noche-. El interrogante sobre el origen de la misma no se despejará en todo el filme, con lo que la única explicación posible es que la violencia forme parte de la naturaleza del pistolero. Algo contradictorio con el planteamiento habitual de Trumbo, que acostumbra a establecer procesos empáticos con sus personajes a partir de relatos o recuerdos de acontecimientos pasados de carácter opresivo.

En **The Last Sunset**, la empatía con el personaje de O'Malley va a construirse a partir de la inclusión de una serie de connotaciones positivas que Trumbo introduce en el protagonista. Aquí, Trumbo sí que recurre al mecanismo habitual de diferenciación moral del personaje, convirtiendo a O'Malley en alguien que rige su vida de acuerdo con un código moral en el que el cumplimiento de la palabra y el sentido del honor ocupan un lugar primordial. La mayor muestra de lo anterior la encontramos en la secuencia final de la película. Dado que O'Malley es incapaz de soportar la carga de su relación incestuosa con su hija, la única salida posible a su situación es poner fin a su vida. Para O'Malley, la muerte se convierte en una obligación, un imperativo moral para alguien que –si bien inconscientemente- ha perdido su honor.

El único elemento que enturbia todo el planteamiento moral anterior es la incapacidad de Trumbo para justificar la violencia de O'Malley como algo moral o, cuando menos, como un mecanismo de defensa frente a un sistema opresor. Un planteamiento que el guionista desarrollase de manera eficaz en sus filmes *noir* posteriores a la implantación de la lista negra. Al contrario que en estos, el

guionista subraya constantemente el carácter de pendenciero de su protagonista, que suele asociar la violencia a la atracción sexual, como demuestra el asesinato del cuñado de Stribling tras la sugerida relación adúltera entre su hermana y O'Malley. A pesar de lo anterior, la vinculación entre la violencia y la posesión sexual tampoco obedece a un trauma surgido del desengaño amoroso entre Belle y O'Malley. Trumbo se encarga de señalar en más de una ocasión que la violencia del pistolero con el chico que bailaba con Belle dieciséis años atrás fue desmedida e injustificada. Así, el trauma de O'Malley tampoco nace de una situación de violencia impuesta por el miedo justificado de perder a su amada. De hecho, todo apunta a que, detrás del abandono de Belle, se encuentran muchas situaciones parecidas a la que sucediese la noche de su última cita. La agresión al joven que bailaba con su novia –que también acaba resultando agredida, como demuestra la rotura de su vestido amarillo- no se nos presenta como un incidente aislado. Se trata, más bien, de un acto habitual que sirve de desencadenante del hartazgo de Belle.

Al no explicar la violencia sino como una suerte de patología genética de O'Malley –un diagnóstico que constata la secuencia del intento de estrangulamiento del perro de la familia Breckenridge-, Trumbo se ve obligado a construir otros elementos de simpatía hacia su protagonista. El más sobresaliente nace de la atribución a O'Malley de una sensibilidad artística fuera de lo común en alguien como él. Por Stribling nos enteraremos de las dotes de poeta del pistolero, que “*cambiaba versos por whiskeys*”⁵¹⁶ en el pequeño pueblo de Texas en que matara al cuñado del sheriff. Trumbo vuelve a reincidir en la sensibilidad de O'Malley por medio de los poemas que éste recita a Missy, así como por su tierna interpretación de la canción *Cu cu ru cu cu Paloma* y su emotiva despedida en el prado de Crazy Horse, minutos antes de poner fin a su vida de manera voluntaria.

En cuanto al tema del incesto, solo reincidir en lo señalado tanto por Douglas en su autobiografía⁵¹⁷ como por Peter Hanson en su estudio sobre

⁵¹⁶ The Last Sunset (El último atardecer), Universal Pictures, 1961.

⁵¹⁷ Douglas, K.: Op. Cit., p 397.

Trumbo⁵¹⁸. Si bien Trumbo trata el tema con cierta delicadeza –la misma con la que efectúa el planteamiento homosexual en **Spartacus** o la excitación sexual fetichista de Laurie (Peggy Cummins) en **Gun Crazy**-, su carácter explícito viene favorecido por una cierta apertura en los contenidos temáticos del cine norteamericano. No es casual que un año después de la aparición de **The Last Sunset**, Stanley Kubrick estrene un filme como **Lolita** (Id., Stanley Kubrick, 1962), en el que la relación sexual de Humbert Humbert (James Mason) –que acaba siendo padrastro de Lolita (Sue Lyon)- con la adolescente se convierte en el tema fundamental de la trama, cosa que no ocurre en el filme de Aldrich.

A diferencia de lo que hace Nabokov en la novela y el guión del filme de Kubrick con el personaje de Lolita, Trumbo no nos presenta a Missy como una niña desarrollada, sino como una joven mujer. Al igual que su madre, Missy va a ser el paradigma de la mujer fuerte e independiente característica de muchos guiones de Trumbo. Ambas guardan una fuerte relación con una serie de personajes femeninos presentes en la obra del guionista, como en los ya mencionados casos de Kitty (Ginger Rogers) en **Kitty Foyle**, Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade** o Varinia (Jean Simmons) en **Spartacus**.

La dicotomía niña-mujer que existe en Missy al principio de la película –y que Trumbo explicita con el sonrojo y la respuesta infantil de la hija de Belle a la actitud galante de O'Malley cuando, al ser presentados, él besa su mano- va a disiparse muy rápidamente. Desde la noche de la llegada de O'Malley a la granja Breckenridge, va a quedar claro que Missy es ya una mujer y que, como tal, puede enfrentarse incluso a su madre por la conquista de un hombre. Algo sintomático y perfectamente definitorio de este enfrentamiento es el ardid de Belle para librarse de su competidora por la atención de O'Malley. Al ver en su hija durante su baile con O'Malley una versión rejuvenecida de sí misma, opta por hacer valer su autoridad materna mandándola acostar. En cierto modo, Belle humilla a Missy al recordarle que aún es una niña, al menos a sus ojos.

El interés de Belle en O'Malley, que parecía controlar hasta que observa a Missy bailando con el hombre del que estuvo enamorada, tiene su conclusión lógica en el beso del granero, de la misma manera que la seducción de Missy a O'Malley encuentra una continuación coherente a la mañana siguiente. Ambas

⁵¹⁸ Hanson, P.: Op. Cit., p 162-163.

mujeres van a ofrecerse sexualmente al forastero de dos maneras diferentes, siendo el rasgo diferenciador del comportamiento de ambas la edad o, lo que es lo mismo, la experiencia sexual. En el caso de Belle, tras el beso con O'Malley va a alejarse de él y refugiarse en la puerta del granero mientras le dice a su antiguo amante que le inspira miedo. De manera en absoluto casual, Belle no abandona el granero, o lo que es lo mismo, no huye. No solo no se siente incómoda, sino que, cuando O'Malley abre la puerta y le pide que se marche, ella le mira primero con deseo y luego con decepción. Secuencias posteriores, como la de la tormenta de arena –en la que Belle mata a un hombre-, demuestran que, si la antigua amante de O'Malley hubiese tenido miedo, habría optado bien por la violencia o bien por la solución más fácil: salir del granero. Belle no hace nada de eso. De hecho, es ella quien provoca la situación al empeñarse en acompañar al forastero al lugar en el que va a pasar la noche y al devolverle apasionadamente el beso.

Como se ha adelantado, el ofrecimiento de Missy va a producirse a la mañana siguiente. Dada su inexperiencia, la joven va a abordar la cuestión sexual de una manera indirecta, pero no por ello menos evidente. Mientras O'Malley se afeita, ella contempla su revólver sin esconder en ningún momento la impresión que le provoca. Missy inicia entonces una conversación centrada en la comparación entre el arma de su padre y el del forastero. En las alusiones al alcance en función del tamaño, el calibre y la rapidez de desenfundar el arma, Trumbo no oculta el componente fálico que ya atribuyese a las armas en **Gun Crazy**. En definitiva, la comparación entre el arma de su padre y la del hombre del que se ha enamorado –la noche en que hacen el amor, cuando ella lleva el vestido amarillo, la joven confiesa a O'Malley que se enamoró de él desde el primer momento en que le vio-, no es sino una nueva muestra de la rivalidad sexual madre-hija con la que Trumbo busca enfatizar la madurez sexual de Missy.



92. La rivalidad inicial madre-hija a partir de sus ofrecimientos sexuales al personaje de O'Malley (Kirk Douglas).

Precisamente, Missy no va a conseguir a O'Malley hasta que el interés de su madre por él se sustituya por su deseo hacia Stribling. La constatación por parte de O'Malley de la pérdida de Belle unida a la visión fetichista del vestido amarillo –que hace que Missy se convierta en la Belle a la que realmente ama-, llevan al pistolero a entregarse por completo a Missy. Una entrega que, por otra parte, resulta tremendamente similar a la que tres años atrás plantease Hitchcock en **Vertigo** (**De entre los muertos**, Alfred Hitchcock, 1958). En ella, Scottie (James Stewart) no es capaz de hacer el amor con Judy (Kim Novak) hasta que esta aparece ante él vestida y peinada de la misma manera que la difunta Madeleine (Kim Novak).

Cinco meses después del estreno de **The Last Sunset** aparece en las pantallas norteamericanas **Town Without Pity** (**Ciudad sin piedad**, Gottfried Reinhardt, 1961). En el filme, Douglas vuelve a meterse en la piel de un abogado castrense –algo que ya hiciese en 1957 en **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957)- para defender a cuatro soldados norteamericanos, acusados de la violación de una joven alemana. La colaboración de Trumbo en el filme es menor, de ahí que ni siquiera aparezca acreditado. El guionista es contratado para dar los últimos retoques al guión de Silvia Reinhardt y George Hurdalek, no participando pues en la creación de los personajes o la construcción de la historia.

La última colaboración de Trumbo con Kirk Douglas va a ser **Lonely Are the Brave** (**Los valientes andan solos**, David Miller, 1962), la adaptación cinematográfica de la novela de Edward Abbey *The Brave Cowboy*, en la que comenzase a trabajar antes de entrar a formar parte del proyecto de **Spartacus**. Tras varios filmes de insatisfacción mutua por el resultado de sus colaboraciones, Trumbo y Douglas coinciden, al fin, en su valoración final de la película. En su autobiografía, Douglas no puede ser más tajante al hablar del filme:

*“Lonely Are the Brave es mi película predilecta”*⁵¹⁹.

Lonely Are the Brave comienza con la llegada de Jack Burns (Kirk Douglas), a lomos de su yegua Whisky, a Duke City, Nuevo México, en 1953. A su llegada, el cowboy visita a Jerri (Gena Rowlands), una antigua novia y esposa de su mejor amigo. Mientras ella le prepara algo de comer, hablan sobre Paul, el esposo de Jerri, que ha sido encarcelado por dar cobijo y ayuda a inmigrantes ilegales mexicanos. Después de un baño, Jack se viste y encarga a Jerri que cuide y alimente a Whisky mientras está fuera. Su intención es entrar en prisión a ver a Paul. Para ello, Jack ha planeado emborracharse y forzar un arresto por embriaguez.

En primera instancia, llevar a cabo su plan no parece difícil. Ya borracho, un hombre manco le provoca hasta forzar una pelea. Jack decide combatir con un brazo a la espalda a fin de no tener ventaja sobre el manco, pero no cuenta con la experiencia de su contrincante en ese tipo de peleas. Cuando el cowboy está a punto de ser linchado por los clientes habituales del bar, le detiene la policía.

Jack es arrestado, pero, al llegar a comisaría, el policía que rellena su ficha le condona la condena a cambio de que se marche. El motivo que esgrime el agente para no encerrarle es doble: la prisión está llena y Jack ya no está ebrio. Al darse cuenta de que si no actúa rápido corre el riesgo de no ver a Paul, el cowboy la emprende a golpes con los dos policías que le han escoltado

⁵¹⁹ Douglas, K.: Op. Cit., p 409.

hasta la comisaría. La pena de treinta días por embriaguez pasa a convertirse en una de un año por agresión a la autoridad.

Una vez dentro de la prisión, Jack se reencuentra con Paul. Durante el almuerzo, el cowboy intercede por su amigo ante el agente Gutierrez (George Kennedy), un celador que trata de provocar a Paul.

Al caer la noche, Jack saca dos pequeñas sierras de sus botas y le propone a Paul que se fugue con él. Este se niega, aunque acaba por aceptar a fin de ayudar a su amigo a limar uno de los barrotes. Dos mexicanos que comparten celda con ellos colaboran también en el intento de fuga. Cuando logran abrir un hueco de un tamaño suficiente para un hombre, Gutierrez reclama la presencia de Jack. El supuesto motivo de su llamada es que alguien ha telefoneado al cowboy. Sabiendo que lo que Gutierrez busca es pelea, Jack se protege con tiras de tela de su camisa la dentadura y las fosas nasales.

A su regreso, el cowboy aparece magullado y con una muela menos. Los dos mexicanos que le ayudasen a limar el barrote ya han escapado. Cuando Jack insta a Paul a marcharse, éste le dice que ha decidido no fugarse. No quiere arriesgarse a una pena de cinco años más los dos por los que ha sido encerrado, ya que eso implicaría abandonar a su mujer y su hijo durante siete años. Ante semejante argumento, Jack comprende que no logrará convencer a su amigo, con lo que acaba por fugarse solo.

Otra vez libre, Jack regresa a casa de Jerri en busca de su yegua y sus pertenencias. Una vez se ha despedido de ella, el cowboy comienza su huída poniendo rumbo hacia unas montañas que ha de atravesar para llegar a México.

Entretanto, amanece y la policía descubre que tres presos se han fugado de la cárcel. Atrapados los dos mexicanos, el único que queda es Jack. De su búsqueda y captura se encarga el sheriff Morey Johnson (Walter Matthau), que pide ayuda a la policía aérea al comprender que la única salida para el fugado pasa por atravesar las montañas. Acompañado de su ayudante, Morey se adentra en la cordillera hasta que su jeep no puede avanzar más. Jack se percata de que su persecución ya está en marcha, con lo que acelera su ritmo de ascensión con Whisky.

La policía aérea va a hacer entonces su aparición con un helicóptero pilotado por reclutas que hacen sus primeras prácticas. Rápidamente, los

reclutas localizan al fugitivo. Dada la dificultad de aterrizar el helicóptero en un terreno tan escarpado, deciden arrojar una escalera para que descienda uno de ellos. Pero antes de que puedan bajar, Jack acierta en un difícil disparo al rotor de cola del helicóptero. El impacto desestabiliza el vehículo, que pierde altura y se estrella contra el suelo.

El siguiente obstáculo que tendrá que sortear Jack es el agente Gutierrez, que logra alcanzarle. El cowboy sorprende al policía y le hiere, resarciéndose de la pérdida de su muela con un certero golpe en la mandíbula.

Poco después, Jack corona la montaña y logra evitar el control policial que le espera en la cima. Sin embargo, su triunfal huída va a verse frustrada cuando, al caer la noche, el cowboy trate de cruzar una carretera y sea atropellado por un camión. Tras una larga huída, va a ser un accidente de tráfico el que se cobre la vida de Whisky, aunque no la de Jack, que contempla con frustración cómo la policía ha logrado cogerle.

Lonely Are the Brave supone la culminación del planteamiento de la desobediencia civil como única solución posible a la opresión del sistema que Trumbo comenzase con **Gun Crazy** en 1949. Si bien la desobediencia civil y el enfrentamiento al sistema volverán a estar presentes hasta el final de la carrera de Trumbo como guionista, van a aparecer matizados por determinadas situaciones concretas o acontecimientos puntuales. En el caso de **Lonely Are the Brave**, la desobediencia de Jack no viene motivada por nada más que su desacuerdo ante un sistema que limita la libertad de los individuos. La lucha de Jack es la de un hombre que busca la vuelta del individuo al contacto con la naturaleza, algo que le vincula inefablemente con el Thoreau de *Walden*⁵²⁰.

La desobediencia de Jack va a estar presente desde el inicio del filme, cuando le vemos cortar los alambres de una valla que delimita una propiedad privada. Para Jack, la propiedad privada coarta la libertad del individuo, de ahí que no la respete. Un gesto que inevitablemente nos remite a las palabras de Marx y Engels sobre el comunismo y la propiedad privada a las que ya nos hemos referido en varias ocasiones a lo largo de nuestro estudio:

⁵²⁰ Thoreau, H.D.: Op. Cit.

“Los comunistas pueden resumir su teoría en esta única expresión: supresión de la propiedad privada”⁵²¹.



93. Jack (Kirk Douglas) desobedeciendo deliberadamente la prohibición que impide traspasar una propiedad privada. El instante en que termina de cortar los alambres que le impiden el paso con unos alicates coincide con la aparición en pantalla del crédito de Dalton Trumbo.

Sin embargo, y a diferencia de lo planteado en filmes como **Tender Comrade** o **Spartacus**, Jack no es un comunista. Si bien **Lonely Are the Brave** permite una lectura marxista, dada la polaridad recurrente de Trumbo en opresores y oprimidos, cualquier lectura que vaya más allá del esquema social propuesto por el guionista corre el riesgo de incurrir en la sobreinterpretación. El motivo es evidente. Al igual que Thoreau, Jack es un individualista y sus actos no buscan un beneficio colectivo sino seguir la máxima de la que se enorgullece ante Jerri:

“Haz lo que quieras y al infierno con lo demás”⁵²².

Jack no tiene una conciencia social elevada. Su moral y sus actos no buscan lo mismo que, por ejemplo, los de Espartaco (Kirk Douglas) en **Spartacus** o Jo (Ginger Rogers) en **Tender Comrade**. Jack busca la libertad personal materializada en un mundo en el que cada individuo pueda decidir por

⁵²¹ Marx, K. y Engels, F.: Op. Cit., p 59.

⁵²² Lonely Are the Brave (Los valientes andan solos), Universal Pictures, 1962.

sí mismo sin la intromisión del sistema. Lo que el cowboy persigue es el regreso del hombre a la naturaleza en una sociedad regida por directrices que le oprimen:

“Jack: Al hombre del Oeste le gusta el campo libre, es decir, odia las vallas, y cuantas más hay más las odia.

Jerri: No había oído una tontería mayor en mi vida.

Jack: Pues es cierto. ¿Has visto cuántas vallas están levantando? Y los letreros con prohibido cazar, prohibido transitar, prohibida la entrada, prohibido traspasar, propiedad privada, área cerrada, alto, márchese, piérdase, muérase. ¿Vas comprendiendo?

Jerri: Ni falta que hace.

Jack: Y tienen esas vallas que dicen: a este lado está la cárcel, a este otro la calle. O, esto es Arizona, aquello Nevada. O, aquí estamos nosotros, allí México. Se te está quemando mi jamón.

Jerri: El plato está en la mesa.

Jack: La que hay entre aquí y México es la valla que ha causado problemas a Paul. Naturalmente, no vio qué utilidad tenía y obró como si no estuviera ahí. Y cuando la gente cruzaba, pensaba que eran seres humanos y les ayudó.

Jerri: Jack, voy a decirte algo. El mundo en el que vivís tú y Paul ya no existe. Tal vez nunca haya existido. Ahí fuera está el mundo real y tiene fronteras reales y vallas reales, leyes reales y problemas reales. Y si no os atenéis a las reglas del juego, perderéis. Lo perderéis todo”⁵²³.

Por medio de la conversación entre Jack y Jerri, Trumbo sintetiza a la perfección el choque que se va a producir en la segunda mitad del filme y que enfrentará al cowboy con el sistema que tanto le oprime. Mientras que Jack clama a la desobediencia civil de la misma manera que Thoreau en *Walden* y *Del deber de la desobediencia civil* –o, lo que es lo mismo, a partir de su concepción de regreso a la naturaleza y su determinación por no obedecer

⁵²³ *Lonely Are the Brave* (Los valientes andan solos), Universal Pictures, 1962.

leyes que considere injustas-, Jerri le recuerda que, en un sistema opresor, la única salida para el que se enfrenta a la opresión es perderlo todo.

Si bien las llamadas de Trumbo a la desobediencia en filmes como **Gun Crazy** o **Spartacus** son bastante explícitas, las líneas de diálogo redactadas por el guionista en **Lonely Are the Brave** constituyen, junto a las palabras de Kareen (Kathy Fields) a Joe (Timothy Bottoms) en la estación de ferrocarril de **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971), la mayor llamada a la desobediencia civil incluida por el guionista en toda su obra. La forma en que Jack justifica el incumplimiento de la ley fronteriza conlleva necesariamente que el único acto justo y moral frente a ella es el incumplimiento de la misma. De lo anterior solo puede extraerse que, en un sistema injusto, la cárcel es el único lugar al que puede aspirar un ser humano justo que se oponga a las leyes opresoras por medio de la desobediencia civil. La conclusión que extrae Trumbo –en la que encontramos un paralelismo innegable con su encarcelamiento por desacato ante el HUAC- es, literalmente, la misma que la expuesta por Henry James Thoreau en su ensayo *Del deber de la desobediencia civil*:

“Bajo un gobierno que encarcela a cualquiera injustamente, el lugar apropiado para el justo es también la prisión”⁵²⁴.

De ahí que, en una sociedad como la que describe Jack, el único lugar en que puede producirse el reencuentro entre el cowboy y Paul sea la cárcel.

En la prisión, Jack se topa con un Paul que, si bien en esencia se mantiene intacto, ha cambiado en ciertos aspectos importantes. En las secuencias en la cárcel, Trumbo confronta los dos modelos de desobediencia civil que van a estar presentes a lo largo de su filmografía. Mientras que Jack es el paradigma de la desobediencia de los guiones de Trumbo posteriores a 1947, Paul supone una revisión del personaje disidente de la primera etapa de Trumbo. Así, al contrario que Jack, Paul va a someterse a los mecanismos y leyes que rigen el sistema. Es cierto que el motivo fundamental de que Paul no

⁵²⁴ Thoreau, H.J.: Op. Cit., p 320.

se fugue con Jack lo encontramos en su voluntad de no arrastrar a su familia en su huída, pero no es menos cierto que las consecuencias negativas de su ayuda a los inmigrantes ilegales no le impidieron actuar de acuerdo con sus preceptos morales, a pesar del daño que sabía que infringiría a su mujer y su hijo. Lo que diferencia, entonces, a Paul y a Jack es lo mismo que separa a este último de personajes como el doctor John Abbott (Edward Ellis) en **A Man to Remember** o Andrew Long (William Holden) en **The Remarkable Andrew**.

Lo anterior no implica una crítica de Trumbo hacia la actitud de Paul, como demuestran las palabras de Jerri a Jack en la cocina al principio del filme. Paul lucha por lo mismo que el cowboy, pero sus métodos son distintos. El marido de Jerri aparece retratado de una manera extremadamente similar a como era Trumbo cuando entró en prisión. Paul es un escritor concienciado y de elevada moral social –su quebrantamiento de la ley no es en beneficio propio, sino en pos de acabar con una injusticia que afecta a un amplio colectivo-. Jack, por el contrario, representa al Trumbo de 1962, aquel que ha roto la lista negra tras años de enfrentamiento a la misma en un mercado clandestino. El personaje interpretado por Douglas responde a la concepción actual del guionista sobre el concepto de desobediencia y que pasa por el desafío a las normas opresivas del mismo.

Como no puede ser de otra manera, el desafío de Jack acaba desencadenando tres hechos habituales en la filmografía del guionista posterior a 1947: la huída, la violencia y el final trágico. De ahí que el final de **Lonely Are the Brave** acabe resultando absolutamente simétrico al del primer guión de Trumbo en el mercado negro, **Gun Crazy**. Al igual que en ésta, el protagonista va a acabar huyendo de un sistema que termina por demostrarle la imposibilidad de escapar de él. En ambos casos, además, el perseguidor va a simpatizar con el perseguido. En **Lonely Are the Brave**, el sheriff Johnson⁵²⁵ admira, en lo más profundo de su ser –algo señalado por el propio Douglas en su autobiografía⁵²⁶–, el código de honor por el que se rige Jack.

⁵²⁵ En su biografía sobre Trumbo, Bruce Cook señala el parecido del personaje del sheriff de **Lonely Are the Brave** con el abuelo materno del guionista, el también sheriff Millard F. Tillery. Cook, B.: Op. Cit., p 48.

⁵²⁶ Douglas, K.: Op. Cit., p 411.

De manera nada casual, el enfrentamiento entre Jack y la policía en el monte se salda con un triunfo para el cowboy. Se trata de un recurso simbólico: al igual que Thoreau, Jack es capaz de zafarse del sistema en la libertad de la naturaleza. Es en un territorio dominado por el sistema, la carretera estatal, donde Jack va a ser finalmente derrotado.

III.3.3. Adaptaciones y proyectos fallidos

A finales de 1961, antes del estreno de **Lonely Are The Brave**, Trumbo centra su atención en tres proyectos que no van a llegar a realizarse: el ya citado *Montezuma* para Bryna, *The Walls of Jolo* y la adaptación de la novela de Vercors, *Sylva*. Además, el guionista va a dedicar su atención, hasta mediados de los sesenta, en otros guiones que comenzase a redactar a finales de los cincuenta, como es el caso de la adaptación para Preminger de *The Other Side of the Coin* y el proyecto para John Huston y Peter O'Toole basado en las aventuras de un marinero inglés del siglo XVI llamado *Will Adams*. El único trabajo iniciado por el guionista en 1961 que acabará convirtiéndose en un filme –eso sí, cinco años después- va a ser la adaptación de la novela de James Michener, *Hawaii*.

A los anteriores trabajos fallidos les va a seguir la igualmente poco fructífera asociación del guionista con el productor Dino De Laurentiis, quien contrata a Trumbo en 1963 para un proyecto titulado *The Dark Angel*. Para la redacción del mismo, el guionista se traslada junto con su mujer Cleo a Roma, donde el matrimonio vive entre 1963 y 1964.

Durante su estancia en Italia, el productor Martin Ransohoff se pone en contacto con él y le ofrece un contrato para redactar en colaboración con Mike Wilson –que vive en París- el guión de **The Sandpiper (Castillos en la arena, Vicente Minelli, 1965)**⁵²⁷.

The Sandpiper narra la historia de Laura Reynolds (Elizabeth Taylor), una pintora que cría a su hijo Danny (Morgan Mason) en una casa en la playa, aislada casi por completo de la sociedad. Cuando Danny mata a un ciervo deliberadamente, un juez impone a Laura el ingreso de su hijo en el colegio religioso de Saint Simeon.

Obligada por el juez, Laura se reúne con el director de Saint Simeon, el reverendo Edward Hewitt (Richard Burton). En la reunión, Laura se enfrenta al

⁵²⁷ De acuerdo con Bruce Cook, el motivo que impulsa a Ransohoff a proponer a Wilson y Trumbo una nueva colaboración entre ambos es su conocimiento de la particular técnica que desarrollaron los dos guionistas para escribir guiones por correspondencia durante la lista negra. Cook, B.: Op. Cit., p 288.

reverendo cuestionando la educación que puede dar un colegio religioso a un niño que no comparte la fe episcopaliana.

De regreso en la casa de la playa, unos policías tratan de alcanzar a Danny, quien, alentado por su madre, intenta fugarse antes de ser conducido a Saint Simeon. A su llegada al internado, Danny demuestra ante la esposa del reverendo, Claire Hewitt (Eva Marie Saint), una formación muy superior a la de los niños de su misma edad.

Dado que Danny ha sido llevado a la fuerza al internado, los enseres personales del niño se han quedado en la casa de su madre. A fin de solventar el problema y forzar un acercamiento con la madre del nuevo alumno de su centro, el reverendo Hewitt decide encargarse personalmente de recoger el equipaje del hijo de Laura. Al entrar en la casa, descubre a la pintora asistiendo a un pájaro que se ha partido un ala. Tras una conversación sobre la importancia de dejar al pájaro libre en la casa hasta que se cure, Hewitt consigue que Laura le entregue voluntariamente la maleta de su hijo.

Mientras recauda fondos para una nueva capilla, Hewitt entabla conversación con un antiguo amante de Laura, que le cuenta la historia de la mujer a la que el reverendo no se puede quitar de la cabeza. Esa misma noche, Hewitt regresa a la casa de la pintora, donde la encuentra posando con el torso desnudo para Cos (Charles Bronson), un artista *beatnik* amigo de Laura. Mientras ella sigue posando, el reverendo le habla sobre los progresos de su hijo, a quien han decidido adelantar de curso para que muestre más interés en ciertas asignaturas en las que está por encima de la media de su edad. Cuando ella le pide a Cos que se marche, la conversación deriva en el tema que realmente interesa a Hewitt desde su conversación con el antiguo amante de su interlocutora: la vida sexual de Laura.

El siguiente encuentro entre ambos tiene lugar en Saint Simeon, cuando Laura visita por primera vez a su hijo. Hewitt aprovecha la visita de la artista para proponerle que diseñe unos modelos de vidriera para la capilla para la que el reverendo está recaudando fondos. Pese a la negativa inicial de la pintora – que esgrime ser atea y, por tanto, incapaz de crear una vidriera religiosa-, Hewitt consigue que Laura acepte el encargo durante una visita por sorpresa a una galería en la que expone sus cuadros.

Esa misma noche, la pareja vuelve a citarse en la casa de Laura con la excusa de discutir los primeros bocetos de ella para las vidrieras. Enfadada por las críticas de él ante la ausencia de seres humanos en los dibujos, Laura destruye los bocetos, quemándolos en la chimenea. A pesar de la discusión, Hewitt no puede evitar confesarle a Laura lo mucho que la desea antes de abandonar la casa.

Tras unos días tratando de evitarla, Hewitt vuelve a visitarla. Esa noche, al llegar a la playa, el reverendo descubre que la pintora ha dado una fiesta y está acompañada de multitud de *beatniks*. Al finalizar la fiesta, Hewitt y Laura entran en la casa de ella y hacen el amor.

A pesar de sus continuas confesiones sobre el enorme sentimiento de culpa que le invade al engañar a su esposa, Hewitt continúa su relación adúltera con Laura. Incluso engaña a su mujer con un viaje a San Francisco para pasar unos días con su amante en la playa.

Al ser acusado indirectamente de su relación adultera por el antiguo amante de Laura durante una reunión con los contribuyentes de Saint Simeon, Hewitt decide contarle a su mujer la verdad sobre él y la madre de Danny.

Esa misma noche, el reverendo encuentra a su amante celebrando en la playa con sus amigos *beatniks* la venta de uno de sus cuadros. En privado, Hewitt le cuenta a Laura que ha confesado a su mujer lo que está sucediendo entre ambos, algo que no agrada en absoluto a la pintora. Humillado tras la acusación de ella y una pelea con Cos, el reverendo regresa al Saint Simeon.

La próxima vez que vemos a Hewitt es en una conversación con su esposa. Por ella, nos enteramos de que la pareja ahora duerme separada, así como de la promesa de él de no volver a ver a Laura.

El filme acaba cuando, el último día de curso en Saint Simeon, la pintora asiste a la clausura que oficia el reverendo en la iglesia. El motivo de su asistencia es la insistencia de su hijo, que ha pedido a su madre que le deje continuar en la escuela el curso siguiente. Tras un sentido sermón en el que anuncia su marcha, Hewitt conversa con Laura antes de que la artista se lleve a su hijo para pasar el verano juntos en la playa. El reencuentro entre los dos amantes en Saint Simeon y el plano final de Hewitt observando a Laura y Danny a su marcha a Baja California dejan claro que, pese a que la relación con Laura ha hecho cambiar al reverendo, ambos no volverán a verse.

A pesar del interesante planteamiento propuesto por Trumbo y Wilson en su guión, el resultado final de **The Sandpiper** acaba por minimizar la brillantez de las ideas que sus guionistas pretendían transmitir con el filme. En su artículo *Dalton Got His Film*, Trumbo explicaba que el motivo del fracaso artístico –no económico- de la película se debió a la reinterpretación de la misma que hicieron los actores con la ayuda de productores y director:

*“La chica de la historia, Laura Reynolds debía haber sido una bohemia – de 24 o 25 años de edad- bastante pobre, que, habiendo decidido mantener cerca de ella a su hijo ilegítimo, se marchó a vivir a una pequeña cabaña de Big Sur a pintar. ¡En vez de una chica joven, tenemos a Elizabeth Taylor con sus 138 libros, sus 22 vestidos de recambio y su casa de 75.000 dólares! Era para vomitar”*⁵²⁸.

Bruce Cook apunta a otros elementos que hicieron del filme una versión distorsionada de lo que pretendían sus guionistas, como el hecho de que Richard Burton no se atuviera a las líneas de diálogo que figuraban para su personaje en el guión⁵²⁹.

En cualquier caso, y pese a las anteriores deficiencias, la película presenta una serie de aspectos de gran interés de cara a nuestro estudio.

En **The Sandpiper**, Trumbo retoma el tema de la desobediencia civil, haciendo del filme dirigido por Vicente Minelli el más explícito en lo que se refiere a la influencia de la obra de Thoreau en su filmografía como guionista. La conversación con el juez que sigue al asesinato del ciervo –que, como ya se señalase al hablar de ambas, encuentra sus antecedentes en la muerte de la ardilla en **Our Vines Have Tender Grapes** y el intento de asesinato del puma en **Gun Crazy**- destaca por sus alusiones a la desobediencia civil propuesta por Thoreau. La primera de ellas, si bien implícita, es, por sí misma, una muestra de la coherencia temática e ideológica de Trumbo a lo largo de su última etapa como guionista:

⁵²⁸ Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Op. Cit., p 103.

⁵²⁹ Cook, B.: Op. Cit., p 289.

“Juez Thompson: Y, como parte de sus estudios, ¿qué le ha enseñado usted sobre el cumplimiento de la ley?”

Laura: A medida que se haga mayor, aprenderá que hay leyes buenas y malas. Cumpliré las buenas.

Juez Thompson: ¡Y desobedecerá las malas!

Laura: Al menos, espero que lo haga”⁵³⁰.

Al igual que Jack Burns (Kirk Douglas) en **Lonely Are the Brave**, Laura apela –como Thoreau- al deber moral de la desobediencia civil. Las enseñanzas que la artista se enorgullece de dar a su hijo están extraídas al pie de la letra de la obra de Thoreau –algo de lo que, como veremos a continuación, se percatará el juez-. Respecto a la necesidad moral del incumplimiento de leyes injustas, Thoreau escribía en *Del deber de la desobediencia civil*:

“No es deseable cultivar por la ley un respeto igual al que se acuerda a lo justo. La única obligación que tengo derecho a asumir es la de hacer en todo momento lo que considero propio”⁵³¹.

Acto seguido al fragmento de conversación reproducido con anterioridad, el propio guión –por boca del personaje del juez- nos revela de manera explícita la fuente de la educación que Laura está dando a su hijo:

“Debe de creer que ha escapado de la corrupción y el conformismo del mundo moderno y que lleva una vida bucólica porque, como Thoreau, está viviendo en comunión con la naturaleza. Pero nuestro querido Thoreau no se fue a Walden Pond con un niño de nueve años. ¿Cómo intenta educarle, como el buen salvaje?”⁵³².

⁵³⁰ The Sandpiper (Castillos en la arena), Metro Goldwyn Mayer, 1965.

⁵³¹ Thoreau, H.D.: Op. Cit., p 311.

⁵³² The Sandpiper (Castillos en la arena), Metro Goldwyn Mayer, 1965.

La intervención del juez permite a Trumbo humillarle intelectualmente con respecto al personaje de Laura. Es cierto que, como señala Thompson, Thoreau vivió durante dos años aislado de la sociedad en el bosque de Walden sin la compañía de un niño de nueve años. Pero, no es menos cierto, que las conclusiones que extrajo de su experiencia son precisamente aquellas que el juez señala como sobreinterpretación de la obra del pensador norteamericano. Con respecto al sistema educativo de su país, Thoreau planteaba en *Walden* exactamente aquello que el juez atribuye a una confusión de Laura respecto a la obra cumbre del inspirador de su filosofía vital:

*“Veo jóvenes, conciudadanos míos, cuya desgracia estriba precisamente en haber heredado granjas, casas, corrales, ganado y aperos, pues es más fácil proveerse que despojarse de ellos. Más les habría valido nacer en campo abierto y ser criados por una loba, para conocer así, a las claras, la tierra a la que habían sido llamados a trabajar”*⁵³³.

El elevado nivel intelectual de Laura va a quedar de manifiesto nuevamente a través de la educación de su hijo, que pronto destaca en Saint Simeon por sus elevados conocimientos.

La contradicción entre el elevado intelecto que el guión atribuye a la artista y la superficialidad a la que la abocan la interpretación de Elizabeth Taylor y la dirección de Minnelli, acaba por hacer de Laura un personaje poco creíble, falso. Pese a pregonar una vida en contacto con la naturaleza, se cambia de atuendo varias veces a lo largo del día y vive en un hogar *chic* que, en absoluto, está integrado en la naturaleza en la que ella cree vivir. Visualmente, Laura es lo opuesto a lo que el guión dice que es.

Así, la interpretación final de sus actos no acaba correspondiéndose con la conducta de la que se enorgullece al inicio del filme. La atracción de Hewitt es, en todo momento, más sexual que intelectual, algo que contradice la actitud y el cambio final del reverendo, quien en su sermón de despedida afirma:

⁵³³ Thoreau, H.D.: Op. Cit., p 12.

“He aprendido [...] que la desobediencia de una ley injusta es algo más cristiano y legítimo que el respeto amoral”⁵³⁴.

De esta manera, si bien el componente sexual influye en la liberación de Hewitt, el cambio en el reverendo nace de su asunción de los preceptos intelectuales con los que Laura rige su vida. Así, la evolución de Hewitt va a ser la misma que la del pájaro que da título al filme, metáfora evidente del devenir del personaje interpretado por Richard Burton. Al igual que él, el pájaro únicamente puede aprender el concepto de libertad siendo libre, y no en una jaula como propone el reverendo. Una jaula que, de acuerdo con la metáfora, es el sistema educativo que él representa en Saint Simeon y que se opone diametralmente a aquel con el que Laura pretende educar a Danny. El contacto con este sistema –regido por la libertad que sigue a la desobediencia- va a ser el que haga de él alguien libre. De ahí que en las líneas de diálogo de su homilía no subyazca atisbo alguno de culpa.



94. La recuperación del pájaro curado por Laura (Elizabeth Taylor) como metáfora de la evolución personal del reverendo Hewitt (Richard Burton) en **The Sandpiper**.

Antes del estreno del siguiente filme en el que aparezca acreditado Trumbo, irrumpirá en las pantallas norteamericanas **The Cavern (Siete contra la muerte**, Edgar G. Ulmer, 1966). La película se basa en un guión que Trumbo escribe durante la etapa de la lista negra. Según Bruce Cook, al comenzar la producción del filme en 1965, Ulmer va a difundir que **The Cavern** es una

⁵³⁴ The Sandpiper (Castillos en la arena), Metro Goldwyn Mayer, 1965.

película basada en un guión de Trumbo⁵³⁵. El guionista va a ponerse en contacto con los responsables de la película para pedirles que no vinculen su nombre al del filme. El razonamiento de Trumbo pasa por un intento de separar su obra de la lista negra –creada generalmente con la urgencia económica personal y buscando una viabilidad comercial en pos de la satisfacción de los productores que repercutiese en nuevas contrataciones- de sus guiones posteriores a 1960, más personales y reflexivos.

Entre 1960 y 1976 aparecen dos filmes más en los que, pese a basarse en guiones de Trumbo, el guionista no figura en los créditos. El primero de ellos se estrena meses antes de la irrupción en las pantallas norteamericanas de **Spartacus**. **Conspiracy of Hearts** (La guerra secreta de Sor Catherine, Ralph Thomas, 1960) se estrena en los cines de Estados Unidos en febrero de 1960, diez meses antes de que el nombre de Trumbo figure acreditado en pantalla por primera vez después de quince años de ausencia. No obstante, el estreno de **Conspiracy of Hearts** tiene lugar cuando Preminger y Douglas han hecho público que Trumbo es el autor de los guiones de sus respectivas nuevas superproducciones. Es decir, de manera tácita, la lista negra ya estaba rota cuando se estrena el filme de Thomas. Un filme que fue aplaudido, e incluso galardonado, por la Legión Americana por los valores que su historia transmitía⁵³⁶. La misma Legión que, meses después –mientras aún se exhibía **Conspiracy of Hearts** en las pantallas norteamericanas-, boicoteaba los estrenos de **Spartacus** y **Exodus** por figurar el nombre de Trumbo en ellos.

El último filme basado en un guión vendido por Trumbo en el mercado negro va a ser **Heaven with a Gun** (Un paraíso a golpe de revólver, Lee Katzin, 1969). La película, producida por los hermanos King, es la traslación a imágenes de un guión que los productores compraron a Trumbo durante la década de los cincuenta. De igual manera que sucediese con **The Cavern**, el guionista va a pedir a los King que no usen su nombre en la difusión comercial de la película. Los King aceptan y, finalmente, el nombre que figura en los créditos del filme es el del autor de los retoques de guión, Richard Carr.

⁵³⁵ Cook, B.: Op. Cit., p 244.

⁵³⁶ Ibidem, p 252.

Tres años antes que **Heaven with a Gun**, se estrena en Estados Unidos **Hawaii** (**Hawai**, George Roy Hill, 1966)⁵³⁷. El filme, en cuyo guión Trumbo comienza a trabajar en 1961, después de que el guionista Daniel Taradash abandone el proyecto⁵³⁸, arranca con la decisión del príncipe hawaiano Keoki (Manu Tupou) de llevar la palabra de Dios a su tierra natal tras haber finalizado sus estudios en el seminario de Yale. El doctor John Wipple (Gene Hackman) y el reverendo Abner Hale (Max von Sydow) aceptan la propuesta de Keoki y se ofrecen para evangelizar las islas. A causa de una normativa eclesiástica, todo misionero ha de estar casado, con lo que Abner pide matrimonio a Jerusha Bromely (Julie Andrews). Pese a estar enamorada de un marino con el que no ha tenido contacto en dos años, Jerusha acepta y se convierte en la señora Hale antes de partir junto a su marido a Hawai.

Al llegar a la isla de Maui, Keoki presenta a su madre, la reina Malama (Jocelyn LaGarde) a los misioneros. Impresionada por Jerusha, Malama exige que la esposa del reverendo se quede junto a ella en el poblado pesquero de Lahaina, pese a que el destino inicial de su marido era Honolulu, en la isla de Oahu. Dada la insistencia de Malama, Abner acepta y el reverendo comienza su labor evangelizadora en Lahaina. Mientras su esposa trata de integrarse y comprender a los nativos, Abner va a centrar su día a día en tratar de suplantar determinadas conductas de los hawaianos por otras más acordes con su mentalidad religiosa. Hechos como cubrir la desnudez de los nativos o impedir que Keoki contraiga matrimonio con su hermana, cumpliendo así con una ancestral tradición familiar –su madre Malama está casada, a su vez, con su hermano-, ocupan la atención del reverendo.

Entretanto, Jerusha se queda embarazada y recibe la inesperada visita de su anterior amor, el marinero Rafer Hoxworth (Richard Harris)⁵³⁹. Tras una disputa entre su anterior pretendiente y su actual marido, Jerusha intercede por el reverendo, pidiéndole a Hoxworth que abandone la isla.

⁵³⁷ De acuerdo con el guionista Daniel Taradash (McGilligan, P.: *Backstory 2. Entrevistas con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Plot Ediciones, Madrid, 2000, p 264-265), George Roy Hill recogió el testigo de Fred Zinnemann en la dirección de **Hawaii**. El motivo de la marcha del director se debió, según Taradash, a la negativa de MGM de dividir la adaptación de la novela *Hawaii* de James A. Michener en dos filmes, dirigidos ambos por Zinnemann y que serían estrenados de manera simultánea.

⁵³⁸ McGilligan, P.: *Backstory 2. Entrevistas con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Op. Cit., p 264-265.

⁵³⁹ Un papel que fue pensado para Charlton Heston.

El difícil parto de la mujer de Abner –que se niega a que su esposa reciba asistencia médica de comadronas hawaianas- antecede a la muerte de Malama, seguida de un huracán que arrasa la iglesia del reverendo.

Tal y como se espera de él, Keoki contrae matrimonio con su hermana Noleani (Elisabeth Logue), a la que, en un principio, había renunciado, siguiendo la imposición de Abner. Al no poder impedir la boda, el reverendo maldice públicamente la unión entre los dos hermanos. Casualmente, la maldición de Abner viene seguida de una serie de desgracias para Keoki y su pueblo. El primer hijo del matrimonio del príncipe nace deforme, con lo que su padre opta por ahogarlo en el mar. Poco después, un brote de sarampión se cobra la vida de un gran número de nativos, entre ellos, Keoki.

La muerte de Jerusha y la destitución de Abner de su cargo como reverendo dan lugar a una transformación del religioso, que opta por quedarse ayudando a los nativos de Lahaina aunque su obstinación implique enviar a sus tres hijos a América para que reciban una manutención que, dada su destitución del cargo eclesiástico, él no puede darles. La película finaliza con el ofrecimiento de uno de los jóvenes nativos –a quien, antes de su muerte, Jerusha salvase de una muerte segura a causa de una superstición- de ayudar a Abner en su nueva labor en Lahaina.

Temáticamente, el guión de **Hawái** va estar muy ligado a planteamientos que Trumbo ya desarrollase en **The Sandpiper** y que van a terminar de concretarse en **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971). Resulta fundamental la crítica que en él se vierte a la mentalidad religiosa representada por el personaje de Abner. En su lucha por evangelizar a los nativos, el reverendo va a traer la desgracia, la confrontación y la infelicidad –explicitada por medio del desengaño amoroso de Noleani tras la negativa inicial de su hermano a casarse con ella- a la pacífica isla de Maui.

El Dios de Abner va a ser un Dios vengativo. Tras maldecir el matrimonio de Keoki y Noleani, el reverendo va a achacar las desgracias que asolan la isla a la ira de Dios. En uno de los momentos más brillantes de la película, Jerusha se enfrenta verbalmente a las ideas de su marido en una conversación reveladora de las conclusiones a las que Trumbo aboca al espectador:

“Jerusha: Abner, ¿crees literalmente cada palabra de la Biblia?”

Abner: ¿Creerlo? La Biblia es la santa palabra de Dios, escrita exactamente como él lo quiso. La creo completamente. Creo en el cielo y el infierno y en la santa ira de Dios. Si no lo creyera, no podría llamarme cristiano.

Jerusha: Entonces, yo ya no puedo llamarme cristiana. No creo en tu Dios de la ira. Tampoco creo que Keoki esté en el infierno. Creo que él ha encontrado a Dios”⁵⁴⁰.

Las palabras de Jerusha, y el impacto que tendrán en Abner tras su muerte y la destitución del reverendo de su cargo en la isla, vinculan al personaje interpretado por Julie Andrews con otros personajes femeninos del universo fílmico de Trumbo, especialmente con Kareen (Kathy Fields) en **Johnny Got His Gun** y con Laura (Elizabeth Taylor) en **The Sandpiper**.

Respecto a la primera, en tanto en cuanto Jerusha cuestiona de la misma manera en que lo hará Kareen las palabras que su pareja repite tal y como le fueron enseñadas. Como veremos al analizar **Johnny Got His Gun**, Kareen refutará la idea de Joe (Timothy Bottoms) referente a la dignidad de morir por la patria tanto en su última noche juntos como en su despedida en la estación. Trumbo va a corroborar las palabras de la novia del joven soldado a partir del retrato de la suerte final de Joe, carente de la dignidad y la gloria que le fueron prometidas.

En cuanto a **The Sandpiper**, la influencia de las palabras de Laura en el también reverendo Hewitt (Richard Burton) va a ser simétrica a la repercusión final de la conversación entre Jerusha y Abner en **Hawaii**. Los dos reverendos van a sufrir una transformación idéntica, que pasa por el abandono de la vida eclesiástica en pos de una labor humanitaria alejada de los cánones dictados por la mentalidad religiosa que regía sus vidas hasta la fecha.

⁵⁴⁰ Hawaii (Hawai), Metro Goldwyn Mayer, 1966.

III.3.4. Tres nuevas colaboraciones con Edward Lewis

A finales de 1968 se estrena en Estados Unidos **The Fixer** (**El hombre de Kiev**, John Frankenheimer, 1968). Seis años después de su última colaboración en **Lonely Are the Brave**, el productor Edward Lewis vuelve a contar con Trumbo para la redacción del guión de su nueva producción. Si bien, según Lewis, en el caso de la elección del guionista para la adaptación de **Lonely Are the Brave**, el elemento decisivo había residido en la relación de Trumbo con la historia, en **The Fixer** el motivo de la incorporación del guionista nacido en Montrose no puede resultar más evidente. Tal y como señala Peter Hanson, “***The Fixer** ofrece probablemente la alegoría más directa de todos los filmes de Trumbo sobre sus experiencias con el HUAC*”⁵⁴¹.

The Fixer comienza con la llegada de Yakov Checovich Bok (Alan Bates) a Kiev procedente de un “asentamiento” judío ubicado en la campiña rusa. A su entrada a la ciudad, un grupo de cosacos inicia un ataque a los judíos ilegales que moran las calles de la ciudad que están fuera del gueto. Es el año 1911, y la persecución racial en Rusia alcanza su apogeo bajo el mandato del zar Nicolás II.

Gracias a la llamada de Latke (David Opatoshu), un sastre judío que se esconde del ataque en su sastrería, Yakov logra ponerse a salvo. El sastre va a acoger al forastero en el gueto y le va a instar a que busque trabajo fuera de él, dado su aspecto no judío.

De manera fortuíta, Yakov asiste una noche a Nicolai Maximovich Levedev (Hugh Griffith), un cristiano que yace borracho en una de las calles de Kiev. Ayudado por su hija Zinaida (Elizabeth Hartman), Yakov consigue llevar al borracho hasta su casa. Por boca de Zinaida se entera de que el hombre al que acaba de ayudar es alguien lo sumamente acaudalado como para recompensarle por su ayuda si regresa a la mañana siguiente.

Aconsejado por Latke, Yakov regresa al hogar de Levedev presentándose con un nombre falso para ocultar su ascendencia judía. Enormemente agradecido, el cristiano le ofrece a Yakov trabajo como pintor en

⁵⁴¹ Hanson, P.: Op. Cit., p 179.

su casa. Una vez terminado el encargo, y dada la simpatía de Levedev por su nuevo empleado, Yakov pasa a ser contratado como contable en uno de los negocios de su acaudalado benefactor.

El trabajo de Yakov –que ha pasado a vivir en una zona prohibida para los judíos- le gana la enemistad de algunos de sus compañeros. Entretanto, Zinaida trata de seducirle hasta que, forzado por la situación, Yakov acepta a subir a la habitación de la hija de Levedev. Antes de hacer el amor, el judío descubre que Zinaida está en plena menstruación, con lo que se excusa declarándose incapaz de mantener relaciones sexuales con una mujer indispuesta.

Poco después, de haberla rechazado, Zinaida acusa a Yakov de violación, con lo que el judío es encarcelado. El jurista encargado de su caso, Boris Bibikov (Dirk Bogarde), encuentra a Yakov inocente de la acusación de Zinaida. Al no poder pasar por alto que el investigado ha confesado ser judío, la única acusación que pesa sobre él, una vez desestimada la de intento de violación, es la de residencia en una zona prohibida a los judíos. Pero, en el momento en que Bibikov dicta sentencia, un mensajero le entrega una nota en la que se acusa a Yakov del asesinato ritual de un niño cristiano.

En la nueva vista, que preside el fiscal Grubeshov (Ian Holm) –un eminente antisemita-, se interroga a Yakov sobre sus posibles afiliaciones a partidos políticos comunistas, revolucionarios o anti-zaristas. El judío se declara apolítico, pero, aún así, no puede librarse de la acusación de asesinato ritual. Como testigos del fiscal se encuentran la madre del niño asesinado y el socio de Levedev.

Comienza así un periodo de tres años de cárcel en el que Yakov es torturado por sus celadores a fin de que se declare culpable del asesinato ritual del pequeño cristiano. Durante ese tiempo, Bibikov asume la defensa del judío y se reúne con el ministro de justicia del zar, el conde Odoevsky (David Warner).

Tras la sospechosa muerte de Bibikov, el conde Odoevsky visita a Yakov dispuesto a condonar su condena. El motivo que esgrime el conde no es la inocencia de Yakov –que ha averiguado que el asesino del niño fue el amante de la madre de este-, sino la amnistía general decretada por el zar con motivo del tricentésimo aniversario de su dinastía. El reo se niega a acogerse a la

amnistía y pide un juicio justo. Preocupado por la mala prensa que puede surgir de una victoria de Yakov en los tribunales, el conde ordena a los carceleros el asesinato del preso.

Sin embargo, Yakov logra sobrevivir con la ayuda de un cosaco y vive para ver cómo un tribunal le absuelve de su pena.

En **The Fixer**, Trumbo va a retomar un planteamiento que ya expusiera en **Exodus** pero que se verá matizado por una serie de connotaciones que el guionista atribuirá al personaje de Yakov y que no están presentes en el protagonista del filme de Preminger.

En primer lugar, Trumbo vuelve a estructurar el universo en que tiene lugar la acción de su guión de una manera polarizada. De igual manera que en **Exodus**, el criterio de polarización vuelve a obedecer a un motivo religioso/racial. Así, por segunda vez en la filmografía del guionista, los oprimidos vuelven a ser los judíos y los opresores los cristianos.

Tal y como sucediese en **Exodus**, detrás del motivo religioso/racial, Trumbo va a establecer una identificación clara. La comparecencia de Yakov ante Grubeshov pone de manifiesto que, detrás de la acusación del judío, se encuentra una oscura trama política que pretende vincular el judaísmo con el comunismo y demás movimientos insurgentes contrarios al zar. En la primera pregunta de Grubeshov a Yakov vamos a encontrar, además, la más directa y explícita alusión autobiográfica que Trumbo inserta en el guión del filme. La identificación entre el juicio de Yakov y la comparecencia del guionista ante el HUAC en octubre de 1947 es evidente si nos atenemos a la línea de diálogo redactada por Trumbo para el personaje interpretado por Ian Holm:

“Diga si es miembro de alguna de las organizaciones políticas: socialdemócratas, socialistas revolucionarios o de cualquier otro grupo, incluidos los judíos, sionistas de cualquier tipo o del partido del pueblo”⁵⁴².

A la luz de las anteriores palabras, la maniobra política urdida por los zaristas es obvia: Yakov es un cabeza de turco con cuya inculpación por un

⁵⁴² The Fixer (El hombre de Kiev), Metro Goldwyn Mayer, 1968.

supuesto crimen ritual se pretende justificar la opresión y persecución de la que son víctimas los judíos. Para ello, se hace absolutamente necesario vincular políticamente el judaísmo con los distintos movimientos comunistas que pretenden derrocar al zar. Una maniobra simétrica a la que Trumbo atribuía al HUAC en su ya citada carta de 1953 a Sam Sillen⁵⁴³, en la que apuntaba a la destrucción de los sindicatos como la principal causa del ataque del Comité a Hollywood. Vinculando sindicalistas con comunistas, el HUAC forzaba la desarticulación de los sindicatos más combativos, de la misma manera que la identificación entre judaísmo y comunismo busca en **The Fixer** publicitar la necesidad de una mayor opresión a un grupo religioso concreto.

Pese a que la acusación de asesinato sería igualmente injusta fuese o no Yakov un insurgente comunista, Trumbo enfatiza desde el inicio del filme la ideología apolítica de su protagonista. La cuestión ideológica ya se plantea en la primera conversación entre Yakov y Latke, mientras ambos se ocultan de los cosacos en la sastrería de este último:

“Yakov: ¡Dios mío! Tiene que haber una salida para nosotros.

Latke: La hay. Unirse a los sionistas. Ellos entienden estas cosas.

*Yakov: No, no, perdóneme. No soy sionista. Ni socialista, tampoco. [Soy] apolítico y en absoluto religioso”*⁵⁴⁴.

La opresión a la que va a enfrentarse Yakov durante tres años de aislamiento en prisión va a motivar un cambio ideológico en el judío. La injusticia de la que es víctima le hace comprender la imposibilidad de mantener su inicial indiferencia ideológica. Una indiferencia que no le exime, sin embargo, de una tendencia natural a la desobediencia civil, como demuestra su incumplimiento de una ley que considera injusta al aceptar, al inicio del filme, un trabajo y una vivienda en una zona prohibida para los judíos.

Poco a poco, crece en Yakov una conciencia política muy influenciada por el recuerdo de sus lecturas de la obra de Spinoza. Trumbo va a poner de

⁵⁴³ Incluida en Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 281-285.

⁵⁴⁴ The Fixer (El hombre de Kiev), Metro Goldwyn Mayer, 1968.

manifiesto la culminación del proceso de concienciación política del reo en la secuencia en que Yakov rechaza la amnistía del zar:

“Yakov: Nunca fui sabio. Pero algo en mí ha cambiado, señoría. Temo menos y odio más.

Conde Odoevsky: ¿A quién odia?

Yakov: Al zar. Al gobierno. A usted. A todos los que carecen de lo que se llama caridad para con los hombres y respeto para los más miserables.

Conde Odoevsky: Me han informado mal respecto a usted, Bok. Su informe es el de un hombre completamente apolítico.

Yakov: No existen los hombres apolíticos. Donde no hay lucha, no hay libertad. Spinoza lo dijo mejor.

Conde Odoevsky: Era judío.

Yakov: Él dijo: ‘No puedes permanecer quieto y dejar que te destruyan’. Él dijo: ‘Si el Estado actúa con modos que se hacen aborrecibles a la humanidad, entonces el mal menor es destruir el Estado’.

Conde Odoevsky: Se ha explicado claramente. Buenas noches”⁵⁴⁵.

Como bien señala Trumbo por medio del personaje del conde, las palabras de Yakov no dejan lugar a dudas. Su odio por el zar, y el gobierno que le representa, y su admiración por las palabras con las que Spinoza aboga por la destrucción de cualquier Estado opresor, nos muestran a un Yakov absolutamente politizado. La opresión del sistema personificado por el zar ha hecho del judío precisamente lo que no era al inicio del filme: un insurgente. Por si no resultase suficiente, por medio de la conciencia social que se esconde tras la expresión *“respeto para los más miserables”*, Trumbo apunta a una asociación entre dicha insurgencia y la causa comunista.

En la evolución de Yakov desde una postura apolítica hasta una militante volvemos a encontrar un paralelismo autobiográfico de Trumbo. Como ya se señalase en las consideraciones previas al análisis de **Tender Comrade**, Trumbo confesaba a Bruce Cook poco antes de morir que el motivo

⁵⁴⁵ The Fixer (El hombre de Kiev), Metro Goldwyn Mayer, 1968.

fundamental de su afiliación al Partido Comunista en 1943 fue la constatación de que no podía permanecer al margen de ciertos acontecimientos que él consideraba injustos y opresivos, como la incipiente causa anticomunista que se extendía en el país y que evidenciaban hechos como creación del Motion Picture Alliance for the Preservation of American Ideals en Hollywood⁵⁴⁶.

Coexisten en **The Fixer** otros elementos de interés que no conviene obviar por su futura repercusión en el único filme de Trumbo como director. El primero, la construcción de un universo subjetivo por medio de las alucinaciones y pesadillas que Yakov tendrá durante su encierro en prisión. En la experiencia de **The Fixer** se va a encontrar el germen de una práctica en la que el guionista reincidirá en **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, Dalton Trumbo, 1971)** y **Papillon (Id., Franklin J. Schaffner, 1973)**.



95. En las fantasías de Yakov (Alan Bates), su celda se inunda y el suelo se une con el techo tratando de aplastarle.

Por último, destacar la fuerte crítica presente en el guión de **The Fixer** a la mentalidad cristiana. Una crítica que Trumbo va a retomar en su adaptación cinematográfica de **Johnny Got His Gun**. Durante su condena, a Yakov se le entrega una Biblia que comienza a leer asiduamente, hasta llegar a una conclusión que subraya el absurdo de la mentalidad religiosa de aquellos que le oprimen a causa de su credo:

⁵⁴⁶ Cook, B.: Op. Cit., p 146-149.

“Quien odia a un judío, o a cualquier otro hombre, odia a Jesús. Para ser antisemita, primero tienes que ser anticristiano. Está en el libro”⁵⁴⁷.

Antes de esta conclusión, Yakov se habrá identificado con Jesucristo, quien, al igual que él, arreglaba cosas con las manos en su oficio como carpintero. Antes de finalizar el filme, Trumbo vuelve a ridiculizar la mentalidad cristiana por medio de la secuencia del cura que dice haber tenido la revelación de que Yakov va a confesar su crimen. Cuando acude a la celda, acompañado de Grubeshov, el reo les espera leyendo la Biblia y ataviado con el taled, el kipá y la filacteria que le fuesen entregados junto a las santas escrituras cristianas. Horrorizado ante la visión de un judío leyendo su libro santo, el cura exclama:

“¡Satanás, Satanás! ¡Madre de Dios, protégeme! ¡He visto al maligno!”⁵⁴⁸.



96. La crítica a la mentalidad cristiana en **The Fixer**.

De la misma manera que sucediese en **Exodus**, el judaísmo aparece retratado como la fuente de todo el mal que existe en el mundo. Algo que se contradice con los actos de los protagonistas judíos de ambas películas. En **The Fixer**, Yakov va a asistir en la calle a Levedev pese a saber, por el emblema que porta en su solapa, que es un antisemita. Así, por medio de sus

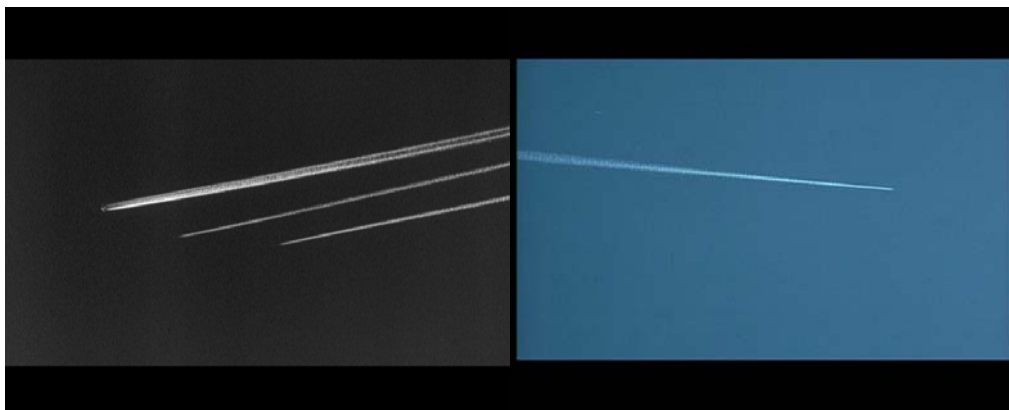
⁵⁴⁷ The Fixer (El hombre de Kiev), Metro Goldwyn Mayer, 1968.

⁵⁴⁸ Ibidem.

actos, el personaje interpretado por Alan Bates va a demostrar constantemente una elevada talla moral que le vincula con el prototipo de protagonista arquetípico de la filmografía de Trumbo.

Tres años después de **The Fixer**, sus responsables creativos –el director John Frankenheimer, el productor Edward Lewis y el guionista Dalton Trumbo– vuelven a colaborar en **The Horsemen (Orgullo de estirpe**, John Frankenheimer, 1971). En la adaptación de la novela homónima de Joseph Kessel, Trumbo encuentra una nueva vía para plantear el tema del honor a partir de unos personajes anclados a un sistema de valores arcaico, algo que los vincula con otros protagonistas de la obra del guionista como, por ejemplo, Jack Burns (Kirk Douglas) en **Lonely Are the Brave**.

De hecho, **The Horsemen** va a comenzar de una manera muy similar al filme dirigido en 1962 por David Miller. Al igual que en este, Trumbo retrata el choque entre la modernidad y el mundo aparentemente arcaico en el que vive el protagonista del filme por medio del sonido y la imagen de un reactor –en el caso de **Lonely Are the Brave** eran varios– que surca el cielo. La visión del avión sirve a Trumbo para situar la acción en un tiempo contemporáneo al año de estreno del filme.



97. La visión de los aviones en el cielo como mecanismo para enfatizar el choque entre la modernidad tecnológica del mundo contemporáneo y unos personajes anclados a un sistema de valores arcaico. A la izquierda, **Lonely Are the Brave**. A la derecha, **The Horsemen**.

La acción que sucede paralelamente al vuelo del aeroplano tiene lugar en las montañas de Afganistán. Allí, Tursen (Jack Palance), el *chapandaz* más

célebre de todo Afganistán, elige a seis jinetes de su pequeña comunidad para que marchen a Kabul a disputar en el primer *Buzkashi* de ámbito nacional. Pese a no estar presente en el momento en que Tursen lee los nombres de los afortunados, uno de ellos es Uraz, su hijo.

Poco después, vemos a Uraz (Omar Sharif) perdiendo una importante suma de dinero en una apuesta. De ahí, el hijo del célebre *chapandaz* acude a la llamada de su padre quien, hasta en dos ocasiones, ha mandado a un muchacho en su búsqueda. A la llegada de Uraz, Tursen anuncia ante los altos dignatarios de su comarca que su hijo participará en el *Buzkashi* de Kabul a lomos de Jahil, el último semental de una larga y gloriosa estirpe. Si gana el *Buzkashi* nacional, éste pasará a ser de su propiedad.

Tras una reñida competición, y pese a haber llevado el becerro degollado durante la mayor parte del tiempo, Uraz pierde el *Buzkashi* al caerse de lomos de Jahil y partirse una pierna. En el hospital, el *chapandaz* pide a su mozo Mukhi (David De) que le ayude a marcharse esa misma noche de Kabul. Al haber ganado Jahil el *Buzkashi*, el caballo pasa a pertenecer legítimamente a Uraz, con lo que el *chapandaz* le pide a su mozo que lleve el semental con él en su huída del hospital.

En su marcha de regreso hacia el hogar de su padre, Uraz opta por la ruta más difícil, una senda que se conoce con el sobrenombre de “el camino de los muertos”. Antes de partir, Uraz obliga a Mukhi a romperle la escayola que cubre su pierna y cortar las vendas que hay bajo ella. El *chapandaz* las reemplaza por una hoja del Corán con la certeza de que Mahoma hará más por su lesión que la medicina moderna. A fin de convencer a su mozo para que se embarque con él en tan peligrosa aventura, Uraz hace llamar a un escriba para que de fe por escrito de que, en caso de muerte del *chapandaz*, Jahil pasará a pertenecer a Mukhi.

Ya en el camino, la pierna de Uraz empeora a causa de una incipiente gangrena. Cuando se cobijan en una cueva, Zareh (Leigh Taylor-Young), una prostituta de la región, se ofrece al *chapandaz* como sierva de manera gratuita. Lo único que pide a cambio es que la permitan marchar con ellos. Dado que la ética que rige la vida de Uraz le impide relacionarse con una mujer impura, el *chapandaz* se niega. Sin embargo, la petición de Mukhi, que se ha acostado

con la prostituta la noche anterior, surte efecto y Zareh pasa a formar parte de la comitiva bajo la responsabilidad del mozo.

Pronto, Zareh logra convencer a Mukhi para que le arrebatan a Uraz los papeles que le acreditan como dueño de Jahil y huyan antes de la muerte del *chapandaz*. Pero antes de poder hacerlo, Uraz pierde su dinero en una nueva apuesta y, a fin de recuperarlo, empeña a Jahil. En su última oportunidad para reembolsarse lo que ha perdido, Uraz apuesta contra todo el público y a favor del carnero de Hayatal (Peter Jeffrey), el nómada contra quien perdiese la apuesta del principio del filme. Contra todo pronóstico, el carnero de Hayatal, que solo tiene un cuerno, gana el combate y Uraz recupera el caballo a la vez que gana cien mil afganis.

Siguiendo con su ruta, Uraz, Mukhi y Zareh coronan la inhóspita cordillera que les separa del hogar del *chapandaz*. Poco antes de llegar a la cima, Zareh trata de apuñalar a Urdaz. Cuando éste amenaza con arrojar los cien mil afganis que acaba de ganar a la ventisca, Zareh contiene su impulso asesino y guarda la daga.

En su camino de descenso, la comitiva de Uraz se refugia en la casa del pastor Mizrar (George Murcell). El estado del *chapandaz* después del duro viaje ha empeorado tanto que su única salvación pasa por amputarle la pierna. Una labor que recae en el pastor, que promete no hablar de la operación ni a Mukhi ni a Zareh.

Antes de partir, y escondiendo su pierna amputada bajo una bota alta llena de lana, Uraz quema los cien mil afganis en el último intento de Zareh y Mukhi de robarle mientras duermen.

A su llegada al hogar de su padre, Uraz le relata a Tursen los múltiples intentos de robo y asesinato de los que ha sido víctima por parte del mozo y la prostituta. Tursen organiza un juicio y atribuye a su hijo el papel de juez. A pesar del odio que siente hacia ellos, el *chapandaz* les perdona su traición. En un arrebatado, Tursen decreta que Mukhi pasa a ser el nuevo dueño de Jahil a la vez que sentencia a Zareh a abandonar el pueblo en dos días.

El día de su marcha, la prostituta entra en la tienda de Uraz y descubre que su pierna ha sido amputada. Después de amenazarla para que no relate a nadie lo que ha visto, el *chapandaz* se acuesta con Zareh. Tras pagar por sus servicios, la prostituta se marcha cumpliendo con su voto de silencio.

La oferta de ciento veinte mil afganis por Jahil que Mukhi hace a Uraz lleva a éste a pedirle prestado el dinero a su padre para poder recuperar el caballo. Tursen acepta y, agradecido, Uraz le confía el secreto de su mutilación al enseñarle su pierna amputada.

Una larga rehabilitación a lomos de Jahil permite a Uraz recuperar la forma física, tal y como demuestra el *chapandaz* en una fiesta a la que acuden las mayores personalidades de la comarca. La demostración de Uraz concluye con el descubrimiento de su pierna mutilada.

La película finaliza con Uraz despidiéndose de su padre antes de partir junto al nómada Hayatal para empezar una nueva vida.

Como ya se ha señalado, el honor que se desprende del cumplimiento estricto de un código moral en desuso vuelve a convertirse en el tema central del filme de Trumbo. Lo anterior, unido a la importancia de la relación paterno-filial entre Uraz y Tursen, vincula el filme con la mayoría de los *westerns* escritos por el guionista, especialmente con **Cowboy**, al estar presentes en ambos los dos elementos indicados anteriormente.

En **The Horsemen**, todas las decisiones que toma el personaje interpretado por Omar Sharif están justificadas en base a su honor. Es eso lo que, valga la redundancia, hace de Uraz un hombre de honor, tal y como subraya el personaje de la anciana con la que conversa Hayatal al principio de la película:

*“Si apuesta por su gloria, usted perderá. Si apuesta dinero, ganará”*⁵⁴⁹.

Al igual que hiciera en **The Sandpiper**, Trumbo va a valerse de animales –en este caso, de dos- para simbolizar el comportamiento y la evolución personal de Uraz. El primero de ellos es Jahil, el caballo descendiente de una célebre estirpe de sementales. Al igual que él, Uraz es el hijo de una dinastía de triunfadores, lo que hace del vástago de Tursen alguien marcado por la presión por cumplir con aquello que se espera de él. Sin embargo, allí donde Jahil triunfa –el *Buzkashi*- es precisamente donde Uraz fracasa, lo que lleva al

⁵⁴⁹ The Horsemen (Orgullo de estirpe), Columbia Pictures, 1971.

chapandaz a buscar una vía de reinstaurar su honor. De esta manera, el descubrimiento de “el camino de los muertos” se convierte en la última oportunidad del jinete de enmendar su fracaso como *chapandaz*.

Al comprender que su relación con Jahil va más allá de la que ha tenido con el resto de caballos que le han pertenecido, Uraz defiende al semental con su vida hasta que descubre al becerro de Hayatal, por el que es capaz de apostar a su pura sangre. Resulta evidente que el motivo de la apuesta no es ni el dinero –Uraz no demuestra aprecio alguno por él, como demuestra el hecho de que acabe quemándolo- ni el honor –un componente que, como indica la anciana a Hayatal al inicio del filme, no influye en las apuestas del *chapandaz*-. En un nuevo simbolismo, Trumbo confronta a los dos animales que representan a Uraz: Jahil –metáfora evidente del linaje y el código moral por el que se rige la vida del *chapandaz*- y el becerro de un solo cuerno –símbolo del Uraz lisiado-. La victoria del becerro de Hayatal ante el estupor de los asistentes al combate precede a la victoria simbólica de Uraz al coronar con vida la cordillera que atraviesa “el camino de la muerte”. Una victoria que le exime del deshonor por su derrota en el *Buzkashi*, permitiéndole regresar a su hogar libre de la vergüenza por haber defraudado a su padre⁵⁵⁰. Algo que, a su llegada a su pueblo natal, Uraz comprende que no será posible hasta que el *chapandaz* se sobreponga a su minusvalía y demuestre ante su padre las virtudes como jinete que éste espera de él.

Tras conseguir que Tursen se sienta orgulloso de su hijo durante su exhibición ecuestre ante las grandes personalidades de la comarca, Uraz comprende que, como el becerro, su triunfo le libra de seguir ocultando su mutilación. El simbolismo de la identificación con el becerro como proceso necesario para la liberación de Uraz va a ser verbalizado por Trumbo por medio del personaje de Hayatal. Mientras los asistentes a la exhibición aplauden al *chapandaz*, el nómada se dirige a él diciendo:

“*Recuerda el carnero de un cuerno*”⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ La importancia que Trumbo otorga al afán del hijo por hacer que su padre se sienta orgulloso de él está presente en los dos trabajos del guionista que se estrenan en 1971, como veremos en el análisis de **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971) que se incluye al final de este capítulo.

⁵⁵¹ *The Horsemen* (Orgullo de estirpe), Columbia Pictures, 1971.

La aceptación de sí mismo como una conjunción de aquello que simbolizan los dos animales con los que Trumbo le identifica a lo largo del filme, hace inevitable la marcha de Uraz y Jahil junto con Hayatal y el carnero de un cuerno. Fieles al honor que representa su estirpe, los nómadas Uraz y Jahil regresarán al *Buzkashi* nacional a fin de conseguir la victoria con la que el *chapandaz* no pudo hacerse en la edición anterior.



98. El veloz semental y el carnero de un cuerno como metáforas de la evolución personal de Uraz (Omar Sharif).

También en 1971 se estrena en las pantallas norteamericanas el primer y único filme de Trumbo como director, la adaptación de su novela homónima **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971)⁵⁵². Ese mismo año, **Johnny Got His Gun** gana en el festival de Cannes el Premio Especial del Jurado y el Gran Premio de la Crítica Internacional. Su éxito de crítica viene reforzado por dos nuevos galardones en sendos festivales internacionales: el Fénix de Oro a la mejor película en el festival de Atlanta y el galardón a la mejor película en el festival de festivales de Belgrado.

Sin embargo, el excesivo coste de **Johnny Got His Gun** lleva al guionista y director a una situación muy similar a la de su etapa en la lista negra. Prácticamente arruinado, Trumbo pide a su nuevo representante George Litto un préstamo a finales de 1971.

⁵⁵² El análisis pormenorizado del filme dirigido por Trumbo se incluye en el apartado final de este capítulo.

Tras su participación en el documental antibelicista **F.T.A.** (*Id.*, Francine Parker, 1972), se va a estrenar **Executive Action** (**Acción ejecutiva**, David Miller, 1973), que va a ser, a la postre, la última de una larga lista de colaboraciones entre el guionista y el productor Edward Lewis. El filme de Miller es el primero en plantear abiertamente la teoría de la conspiración en la muerte de Kennedy que tan célebre haría Oliver Stone dieciocho años después con su **J.F.K.** (*Id.*, Oliver Stone, 1991).

Executive Action centra su acción en el bando de los supuestos ideólogos de la muerte del joven presidente de los Estados Unidos. La primera parte del filme narra el intento de Robert Foster (Robert Ryan) y sus hombres por convencer al poderoso Harold Ferguson (Will Geer) para que se una a su causa y apoye económicamente la preparación y ejecución de un plan que acabe con la vida del presidente Kennedy. Entre los hombres de Foster se encuentra James Farrington (Burt Lancaster), experto en conspiraciones políticas, cuya intervención parece acercar aún más a Ferguson a la posición de los conspiradores.

Las imágenes de la puesta en marcha del plan de Foster y Farrington – que Ferguson acaba apoyando- alternan planos de ficción con imágenes reales. Poco a poco, se sugiere que los conspiradores van a usar a Lee Harvey Oswald como cabeza de turco, para lo que roban ciertos informes del departamento de inteligencia de los Estados Unidos. De la misma manera, Jack Ruby, el asesino de Oswald, también aparece como parte del engranaje de la conspiración.

El film concluye con el triunfo de los conspiradores. El plan urdido por Robert Foster acaba resultando de la manera planeada, es decir, con el presidente asesinado, Oswald eliminado por Ruby y Farrington muerto en el mismo hospital que Kennedy y su supuesto asesino a causa de un paro cardíaco detrás del que parece encontrarse nuevamente Foster.

A diferencia del filme de Stone de 1991, **Executive Action** no plantea ninguna reflexión profunda acerca del asesinato de Kennedy. Se alude a intereses económicos y a una fijación de la derecha norteamericana por mantener alejado del poder a alguien cuya ideología podría poner en peligro “intereses” republicanos, como la guerra de Vietnam o la lucha nuclear contra

la Unión Soviética. Sin embargo, de cara al análisis planteado por este estudio, el filme de Miller no plantea apenas elementos de interés. Existe una polarización de la sociedad, pero está basada en un burdo planteamiento maniqueo en el que los malvados –Foster y los suyos- lo son en demasía y los buenos –dentro de los cuales sólo se encontraría Kennedy- se presentan como mártires. No hay elementos desestabilizadores dentro del grupo de “ellos” –los malvados- y ninguno de sus miembros se rebela contra el sistema por motivos elevados, como la desobediencia civil. De hecho, no hay rebelión alguna contra el sistema al pertenecer los conspiradores a grupos políticos y económicos muy concretos, como la industria del petróleo y la derecha más radical de los Estados Unidos.

Así, y a pesar del criterio de selección de sus trabajos a partir de su salida de la lista negra, **Executive Action** puede verse como una obra muy similar a algunos de los guiones vendidos por Trumbo en el mercado negro, en los que el motivo fundamental de su implicación era meramente económico.

III.3.5. El último título de crédito en vida

Papillon (Id., Franklin J. Schaffner, 1973) va a ser la última película en cuyos créditos figure el nombre de Dalton Trumbo. Un hecho que nace de la casualidad, ya que, al comenzar la preproducción del filme, todo estaba preparado para rodar la adaptación de la novela de Henri Charrière redactada por Lorenzo Semple, Jr. La entrada de Allied Artists en la producción de la película va a suponer un cambio radical en la concepción de la misma. Donde el guión de Semple sólo da cabida, al igual que la novela de Charrière, a un único personaje protagonista, Allied Artists va a ver en **Papillon** la posibilidad de un protagonismo compartido en pos de un mayor éxito comercial⁵⁵³.

El actor elegido para figurar junto al ya contratado Steve McQueen a la cabeza del reparto de la película es Dustin Hoffman, quien, pese a su incorporación al proyecto, aún no cuenta con un papel concreto en el mismo.

Con el elenco protagonista contratado se decide que el personaje que habrá de acompañar a Papillon a lo largo de sus aventuras en la Guayana Francesa ha de ser Dega, el falsificador al que Charrière atribuye un minúsculo protagonismo en su novela. Dado que el original no presenta material suficiente para la construcción del personaje, se hace necesario crearlo casi desde cero, lo que, en la práctica, implica una reescritura completa del guión de Semple.

La proximidad de la fecha de inicio de rodaje lleva a los responsables del filme a recurrir a Trumbo, a quien, una vez más, le precede la fama de su rapidez y eficiencia. El guionista acepta el empleo, que supone una reescritura simultánea al rodaje y, por tanto, un traslado a las localizaciones previstas para su realización: España y Jamaica.

Mediada la producción de la película, y con el guión aún inacabado, Trumbo recibe la noticia de que unas pruebas médicas realizadas con anterioridad a su marcha de los Estados Unidos revelan una mancha en uno de sus pulmones. Decidido a no abandonar la isla antes de finalizar con su trabajo, Trumbo acude a un hospital local para unas nuevas radiografías, que son enviadas a su médico norteamericano a fin de ser contrastadas con las anteriores. La comparativa entre ambas revela la necesidad de que Trumbo

⁵⁵³ Cook, B.: Op. Cit., p 3.

regrese a California para someterse a unos exámenes médicos más profundos que esclarezcan la naturaleza de la mancha que sigue apareciendo en las radiografías.

El guionista abandona Jamaica con la promesa de regresar a menos que se trate de un problema de salud de extrema gravedad, en cuyo caso se compromete personalmente a encontrar un sustituto que conjugue rapidez y eficiencia.

A su llegada a Estados Unidos su médico diagnostica un cáncer pulmonar que precisa de una intervención quirúrgica inmediata. Consciente de que no podrá finalizar el proyecto, el guionista propone a su hijo, Christopher Trumbo, como sustituto idóneo para acabar con su trabajo. Schaffner y los responsables económicos del filme aceptan la sugerencia de Trumbo y su hijo vuela hacia Jamaica tras la intervención quirúrgica de su padre.

A pesar de los múltiples incidentes acaecidos a lo largo de la redacción del guión de **Papillon**, el resultado final encaja a la perfección en los planteamientos desarrollados por Trumbo a lo largo de su carrera cinematográfica, quedando clara la importancia de la contribución del guionista en el filme.

Papillon es la historia real de Henri Charrière, alias Papillon (Steve McQueen), un bohemio parisino⁵⁵⁴ que es condenado a cadena perpetua por un asesinato que no ha cometido. La película comienza con el discurso de un comandante de prisiones francés –interpretado por el propio Trumbo– que informa a los presos sobre ciertos pormenores de la condena que habrán de cumplir en la Guayana Francesa. En su camino al barco que les llevará al destino de su reclusión, vemos por primera vez al falsificador Louis Dega (Dustin Hoffman) y a Papillon. Ambos no se conocerán hasta la travesía en barco, cuando Papillon –que se ha enterado de que el célebre falsificador viaja con ellos– se ofrece como guardaespaldas de su acaudalado compañero a cambio de una sustancial recompensa económica. Dega no acepta la oferta hasta que esa misma noche es asesinado el preso que duerme en la hamaca

⁵⁵⁴ Que es como se describe a sí mismo Charrière en la novela. Charrière, H.: *Papillon*, Plaza & Janés S.A. Editores, Barcelona, 1970, p 13.

contigua a la suya. A la mañana siguiente, el falsificador acuerda con Papillon costear económicamente su fuga cuando lleguen a la Guayana a cambio de su protección física mientras dure el viaje.

Al llegar a la Guayana, Dega trata de obtener, por medio del soborno, un trabajo fácil en la prisión. Contrariamente a lo que el falsificador había esperado, el alcaide –cuya familia perdió enormes cantidades de dinero a causa del fraude fiscal de Dega- no solo se niega, sino que le encomienda –y a Papillon con él- el trabajo más peligroso y duro de la penitenciaría: el transporte de troncos de madera a través de un río infestado de cocodrilos.

La dureza de las condiciones en que viven los presos lleva a Dega a pedirle a Papillon que le deje huir con él. Este último ya ha apalabrado una embarcación cuando el falsificador encuentra muerto a uno de sus compañeros de barco y comienza a vomitar. Salvándole de una paliza de los carceleros, Papillon arremete contra uno de ellos, viéndose obligado a huir en solitario. Cuando llega al lugar pactado con el hombre que le va a vender la barca con la que habrá de huir en una semana, Papillon es vendido por el colono a los franceses y, consecuentemente, devuelto a prisión.

Como castigo por su intento de fuga, Papillon es condenado a dos años en una celda de castigo. Durante ese tiempo, el prisionero no podrá hablar ni salir de su celda.

Pese a estar a punto de perder la cordura, Papillon logra sobrevivir al periodo de reclusión, si bien lo hace en un estado físico lamentable. A su salida, es enviado a la enfermería, donde pasa el tiempo necesario para recuperarse y volver a su trabajo como preso. En la enfermería se reencuentra con Dega, que le agradece que no haya dado su nombre al haberse descubierto, mediada la reclusión de Papillon, que alguien introducía en su cazo de comida medio coco. Además, el falsificador le informa del nuevo “grado de corrupción” que rige la estructura social de la isla y que le ha posibilitado, al fin, sobornar al alcaide en pos de un trato preferencial.

A pesar de las promesas de Dega sobre unas mejoras en su calidad de vida y la revisión de su caso en París, Papillon le pide que le consiga una barca para un nuevo intento de fuga. En él, Papillon acepta a llevar a su antiguo compañero Clusiot (Woodroy Parfrey) y al joven Maturette (Robert Deman), un

preso homosexual que pacta seducir a uno de los carceleros para distraerle antes de la fuga a cambio de un pasaje en la barca.

El día de la huída, Dega se ve obligado a intervenir, golpeando a un guardia cuando Clusiot es descubierto, con lo que acaba ocupando su lugar y fugándose junto a Maturette y Papillon. Al saltar desde el muro de la prisión, Dega sufre una fractura en uno de sus tobillos, lo que, junto a la constatación de que la madera de la barca que han comprado está podrida, complica enormemente la huída, para frustración de Papillon.

No obstante, con la ayuda de un colono, los tres fugados logran llegar a una comunidad de leprosos que aceptan a venderles una embarcación en buenas condiciones. Gracias a ella, los presos consiguen navegar hasta la costa de Honduras.

A su llegada, son descubiertos por militares hondureños. Conscientes de que la lesión de Dega entorpecería su huída, Maturette y Papillon le dejan en la playa antes de ponerse a salvo del fuego de los militares, que termina alcanzando al preso más joven.

Comienza entonces la huída en solitario de Papillon, que le va a llevar a una colonia indígena, donde vivirá hasta recuperarse físicamente del desgaste de la primera etapa de su fuga.

Ya recuperado, y tras haberse ganado el favor del jefe de la tribu, Papillon abandona a los indígenas llevando consigo varias perlas que pretende usar como moneda de cambio para continuar su huída. Al menos hasta que se encuentre con unas monjas que, si bien inicialmente le ofrecen cobijo, acaban entregándole a las autoridades.

De vuelta en la Guayana, Papillon sobrevive a un nuevo periodo de reclusión, que, en este caso, es de cinco años. A su salida, es llevado a la Isla del Diablo, un archipiélago de costa escarpada del que parece imposible escapar. Allí se reencuentra con Dega, quien, pese a haber sobrevivido a su periodo de reclusión en la celda de castigo, ha perdido casi por completo la cordura.

Finalmente, Papillon encuentra un modo de escapar a nado de la isla valiéndose de la ayuda de unos cocos. En el último momento, Dega rehúsa a acompañarle, lo que no impide que Papillon se aventure en un nuevo intento de fuga que, esta vez, culmina con éxito.

Como se ha comentado anteriormente, el hecho de que numerosos guionistas acabasen interviniendo en las diferentes fases de escritura del filme –a los acreditados Semple y Trumbo hay que sumarles las contribuciones no acreditadas de Robert Benton, David Newman, William Goldman y Christopher Trumbo⁵⁵⁵- no minimiza en absoluto el interés del mismo de cara a nuestro análisis. En **Papillon** encontramos una serie de elementos que, bien podríamos decir, sintetizan la esencia de la obra de Trumbo.

De igual manera que sucediese en *Eclipse*, su primera novela, en **Papillon** encontramos una polarización del mundo en dos grupos: “ellos” y “nosotros”. Tal y como ocurriese en el primer guión de Trumbo, **Road Gang**, dicha polarización se va a concretar en una división del mundo entre opresores y oprimidos. Una división que, simétricamente a lo planteado por el guionista en **Spartacus**, va a verbalizarse al inicio del filme por un personaje que, en el caso de **Papillon**, interpreta el propio Trumbo:

“Desde este momento, sois propiedad de la administración penal de la Guayana Francesa. Una vez hayáis cumplido vuestras condenas íntegras en prisión, aquellos de vosotros con sentencias de ocho años o más, permaneceréis en la Guayana en calidad de obreros y colonos por un periodo de tiempo igual al de vuestra sentencia. Para Francia... la nación se ha deshecho de vosotros. Francia se ha librado de todos vosotros. Olvidaos de Francia. Y poneos vuestras ropas”⁵⁵⁶.

El hecho de que sea el propio Trumbo quien pronuncie en el filme estas palabras hace que las líneas de diálogo del comandante francés resulten aún más significativas. Por medio de su personaje, Trumbo evidencia la polarización que va a determinar la relación entre el resto de personajes a lo largo de la película a la vez que identifica a los miembros de cada uno de los

⁵⁵⁵ Las colaboraciones de Benton y Newman fueron confirmadas por Christopher Trumbo a Peter Hanson en una entrevista que el autor del estudio de Trumbo sostuvo con el hijo del guionista en 2000 (Hanson, P.: Op. Cit., p 240). En cuanto a la contribución de Goldman, nos remitimos a su autobiografía: Goldman, W.: *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, Warner Books, New York, 1984, p 113.

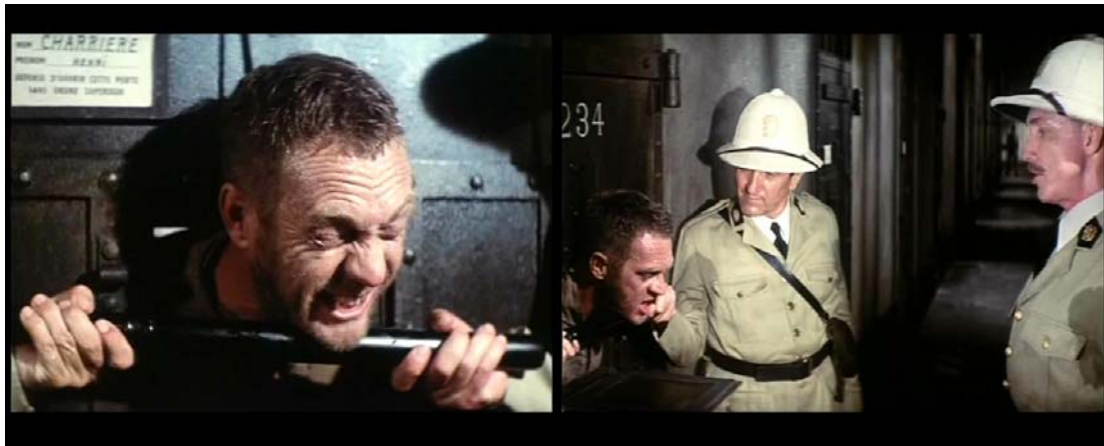
⁵⁵⁶ *Papillon*, Allied Artists, 1973.

grupos antagónicos. De acuerdo con el comandante francés, el sistema opresor es aquel que, abiertamente, declara su intención de impedir a los presos la reinserción social. De manera nada casual –el personaje interpretado por Trumbo no figura en la novela-, la única salida para los condenados a penas mayores es una vida “*en calidad de obreros*” en la propia Guayana. El uso de la palabra “*obrerros*” en un contexto de opresores-oprimidos por un marxista declarado no parece arbitrario. Por medio de este término, Trumbo puntúa que, aún cuando salgan de su confinamiento en prisión, los reos no obtendrán la libertad, sino que se verán obligados a una pseudoreinserción que no les abocará sino a un nuevo régimen opresivo. Si bien la novela de Charrière es más precisa con respecto a la vida cotidiana de los colonos, las palabras de Trumbo sintetizan de una manera mucho más desesperanzadora la situación que les espera a los presos tras su condena.

A la llegada de los reos a la Guayana, descubriremos por boca del alcaide los mecanismos de opresión que el sistema ha ideado para los individuos oprimidos: reclusiones de aislamiento que aumentan exponencialmente en función del número de intentos de fuga, penas de muerte para las faltas graves y, como veremos durante la primera reclusión de Papillon en una de las celdas de aislamiento, métodos coercitivos para forzar confesiones o delaciones. Algo que nos lleva inexorablemente a otro de los temas fundamentales de un periodo muy concreto de la obra de Trumbo y que también va a estar presente en el filme: el concepto de delación.

En **Papillon** el sistema penitenciario francés va a tratar de forzar al personaje que da título al filme a dar el o los nombres de aquel o aquellos que han introducido durante un periodo de tiempo indeterminado medio coco en su recipiente de comida. Si el reo se niega a delatar, su ya de por sí escasa ración diaria de comida se reducirá a la mitad.

Aún así, Papillon no delata a Dega, responsable directo no solo de la reclusión del preso en la celda de aislamiento, sino de su futura reducción de la ración alimenticia.



99. Los métodos coercitivos de los que se vale el sistema para forzar a Papillon (Steve McQueen) a delatar a alguno de sus compañeros.

Lo interesante de la conducta de Papillon no es su negativa a delatar a Dega en sí, sino el motivo que se esconde tras la misma. Es evidente que la amistad que el condenado siente por el falsificador juega un importante papel en su decisión, pero un acto muy concreto que va a suceder a la llegada a Honduras de los tres fugados –entre los que se encuentra Dega- va a obligarnos a revisar sus motivaciones. En su futura llegada a Honduras, Papillon y Maturette dejan atrás a Dega al darse cuenta de que no es más que un lastre para su fuga, algo que el protagonista del filme asegura que habría hecho antes de saber que el falsificador se había roto los huesos del tobillo. Pese a su amistad, Papillon opta por la vía más satisfactoria para su proyecto personal, que no es otro que su fuga. No la fuga de todos los presos de la Guayana –un proyecto que podría atribuirse a personajes como Espartaco o Ari Ben Canaan-, sino la fuga de uno solo: él mismo. Papillon es el paradigma del héroe individualista de Trumbo, presente en buena parte de las obras de su segunda etapa pero, especialmente, en el último tramo de su filmografía como guionista.

Cabría entonces preguntarse por qué alguien tan individualista como Papillon se niega a dar el nombre de Dega en pos de aliviar la dureza de su condena. La respuesta es sencilla. A lo largo del filme, Papillon va a demostrar su inocencia por medio de su conducta moral. Si el preso no cede al chantaje que se esconde tras la delación no es por amistad a Dega sino porque considera inmoral el hecho de delatar.

Su negativa a dar nombres –de clara alusión autobiográfica- y su empeño constante por lograr la libertad –en lo que también podríamos encontrar un paralelismo autobiográfico con el empeño de Trumbo por romper la lista negra a lo largo de la década de los cincuenta- pueden ser vistos como sendos actos de desobediencia civil. En ningún momento del filme, Papillon se va a someter al sistema penitenciario francés. A diferencia de Dega, que va a ver en la corrupción la mayor oportunidad de mejorar su calidad de vida e integrarse en el sistema, Papillon va a negarse a cualquier tipo de integración en un régimen que considera atroz, inhumano y amoral. La conversación entre ambos en la enfermería a la vuelta de Papillon de sus primeros dos años de castigo en la celda de aislamiento resalta la distinta concepción que ambos tienen sobre el sistema en que viven. Así, tras la oferta de Dega de una revisión de su caso en París a cambio de sobornar a ciertos testigos, Papillon se niega y le vuelve a pedir al falsificador una barca para fugarse.

Sobornar al alcaide o a los testigos parisinos supone para Papillon una obediencia tácita al sistema corrupto que le ha encarcelado, al recurrir a una de las vías que éste pone a su alcance para escapar a su condena. Para él, la única manera posible de poner fin a su situación es quebrando el sistema por medio de la desobediencia civil. La fuga es el único acto moral dentro de un sistema penitenciario amoral. Un sistema penitenciario que es el reflejo de un sistema político y social atroz que se vale de la cárcel como mecanismo opresor.

Papillon es otro ejemplo más de la visión que Trumbo tenía de su paso por prisión y que se corresponde con la concepción de Thoreau sobre las penas de cárcel en los sistemas injustos, que, dada la situación, conviene recordar una vez más:

“Bajo un gobierno que encarcela a cualquiera injustamente, el lugar apropiado para el justo es también la prisión”⁵⁵⁷.

⁵⁵⁷ Thoreau, H.D.: Op. Cit., p 320.

A pesar de que la prisión va a presentarse como brazo ejecutor de la opresión del sistema, el filme demuestra que no es el único mecanismo de opresión. Los dos intentos de fuga anteriores a la huída final de la Isla del Diablo ponen de manifiesto la importancia de la concepción social de Trumbo en el resultado final del filme. Si bien el incidente de las monjas está extraído del texto original de Charrière, no hay que pasar por alto la importancia y la deliberada inclusión en la película del mismo por parte del guionista. Los múltiples intentos de fuga de Papillon en la novela son sintetizados en el guión en tres, dos frustrados y uno exitoso. Con respecto a los dos primeros, no hemos de perder de vista que los artífices del guión escogen dos fugas muy concretas.

La primera, permite a Trumbo adelantar la diferente concepción de la delación que tienen opresores y oprimidos. El coleccionista de mariposas que vende a Trumbo a los “cazadores de hombres” no es un colono, con lo que, de acuerdo con la dicotomía planteada por Trumbo, solo puede ser un opresor, lo que justifica su procedimiento: como opresor, debe entregar a Papillon. Curiosamente, su manera de hacerlo no es directa, sino que se lleva a cabo a través de los “cazadores de hombres”, antiguos presos que se ganan la vida frustrando fugas de quienes fuesen sus compañeros. Los “cazadores de hombres” van a ser caracterizados como delatores, individuos que entregan a quienes buscan el quebrantamiento del sistema opresor a fin de lograr una recompensa que, progresivamente, les permita la reinserción social. Es imposible pasar por alto aquí el nuevo paralelismo con los delatores que, hasta finales de la década de los cincuenta, dieron nombres ante el HUAC.

La opinión de Trumbo sobre los “cazadores de hombres” queda clara desde la primera aparición de los mismos. El guionista habla por boca del personaje de Papillon en la conversación entre él, Dega y Julot (Don Gordon):

“Julot: ¿Veis a aquellos dos tipos armados en el muelle? Ahí. Son dos antiguos presos que ahora son colonos. Se han convertido en cazadores de hombres.

Papillon: ¿Cazadores de hombres?

Julot: Cuando uno escapa, se encargan de cazarlo.

Dega: Por dinero, supongo.

*Papillon: Canallas*⁵⁵⁸.

La clara valoración que Trumbo hace de aquellos que entregan a sus antiguos compañeros por una recompensa personal vuelve a demostrar la visión del guionista sobre los delatores. Una visión que, de acuerdo con lo planteado en **Papillon**, es idéntica a la que tenía en 1947, algo que entra en contradicción directa con el discurso pronunciado por Trumbo al ser galardonado con el Annual Laurel Award del Screen Writers Guild el trece de marzo de 1970⁵⁵⁹. En este *speech*, Trumbo pretendía zanjar el conflicto histórico entre colaboradores y no colaboradores con el HUAC por medio de un discurso unificador en el que se presentaba a todos los implicados en la caza de brujas –independientemente del bando por el que optasen- como víctimas:

*“Cuando aquellos de vosotros que estáis en los cuarenta o sois más jóvenes miréis atrás con curiosidad hacia ese tiempo oscuro, como creo que ocasionalmente deberíais hacer, no será bueno que busquéis héroes o villanos o santos o demonios porque no los hubo; solo hubo víctimas. Algunos sufrieron menos que otros, algunos crecieron y otros disminuyeron, pero al final fuimos todos víctimas porque casi sin ninguna excepción cada uno de nosotros se vio obligado a decir cosas que no quería decir, hacer cosas que no quería hacer, infringir y recibir heridas que francamente no quería propiciar. Por ello, ninguno de nosotros –derecha, izquierda o centro- salimos de aquella larga pesadilla sin pecar”*⁵⁶⁰.

Pese a las enormes repercusiones que las anteriores palabras de Trumbo tuvieron en su relación con algunos de sus compañeros de la lista negra –a quienes no agradaron en absoluto las palabras del guionista-, el impacto del discurso de 1970 en la obra del guionista es inexistente. **Papillon** es el único filme posterior al galardón del Screen Writers Guild en el que se trata abiertamente el tema de la delación y la postura del guionista con

⁵⁵⁸ *Papillon*, Allied Artists, 1973.

⁵⁵⁹ El discurso íntegro del guionista puede encontrarse en la compilación de su correspondencia editada por Helen Manfull en 1972. Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): *Op. Cit.*, p 569-570.

⁵⁶⁰ Trumbo, D. y Manfull, H.: *Op. Cit.*, p 570.

respecto a la misma es idéntica a la de filmes anteriores a 1970, como **He Ran All the Way** o **The Boss**.

Bruce Cook señala en el último capítulo de su biografía sobre el guionista que nadie, ni siquiera Cleo, conocía el texto que Trumbo iba a leer esa noche⁵⁶¹. De hecho, el biógrafo relata que la mujer del guionista se enfadó bastante con la actitud de su marido, que no compartía en absoluto. No fue la única. En su obra, Cook recoge declaraciones de Lester Cole y Alvah Bessie⁵⁶² en las que ambas *víctimas* de la lista negra expresan su sorpresa y perplejidad ante las palabras de alguien cuyos actos y escritos habían reflejado a lo largo de su carrera un posicionamiento sólido y firme sobre lo sucedido en Estados Unidos a partir de 1947.

Pero la disputa más amarga que surgió del discurso de Trumbo fue la que le enfrentó con su compañero y amigo Albert Maltz. Un enfrentamiento que, principalmente, tuvo lugar en la esfera privada y que se materializó en lo que Cook denomina como “*una correspondencia cada vez más airada y de tono más personal*”⁵⁶³.

Dada la imposibilidad de explicar de otra manera la condescendencia de Trumbo para con los informadores en su discurso de 1970 –algo que, ni siquiera su esposa pudo comprender el día en que tuvo lugar el mismo–, la única vía posible parece recurrir a su polémico enfrentamiento con Malz. De él se desprende una sorprendente empatía del guionista con aquellos que se vieron obligados a delatar para poder continuar con su vida y su trabajo. Una empatía que no incluye a todos los delatores por igual, como demuestran los fragmentos de la entrevista que sostuvieron el periodista Victor Navasky y Trumbo a propósito de un artículo del primero para *The New York Times Magazine*. En dicha entrevista, parcialmente incluida en el posterior *Naming Names* de Navasky, Trumbo enfatiza la importancia de que su discurso se refiriese a todos “*casi sin ninguna excepción*”. En definitiva, lo que pretendía Trumbo era, como confesó a Navasky, zanjar de una vez por toda una vida marcada por el odio:

⁵⁶¹ Cook, B.: Op. Cit., p 309.

⁵⁶² Ibidem, p 310.

⁵⁶³ Ibidem, p 311.

“Lillian Hellman dijo una vez, ‘Perdonar es tarea de Dios, no mía’. Bien, eso es venganza, como sabes. Yo realmente no estoy interesado en ella, habiendo vivido con ella durante veinticinco años. El odio es algo jodidamente poco sano”⁵⁶⁴.

Sin embargo, de acuerdo con Navasky, la intención de Trumbo no implicaba el más mínimo cambio sobre su postura con respecto a ciertos informadores –léase delatores- del HUAC. Trumbo solo justificaba por medio de la empatía los actos de aquellos que realmente no tenían otra opción que aceptar el chantaje:

“Un hombre sorprendido en pleno acto homosexual al que se le dio a elegir entre delatar o enfrentarse a la exposición y persecución en un tiempo en que era una desgracia mayor ser homosexual que ser comunista; una mujer que había trabajado de secretaria hasta llegar a escritora, embarazada de tres meses, el único apoyo para ella misma y un marido inútil cuyo hermano tenía un largo historial criminal y carcelario”⁵⁶⁵.

Además de los dos casos anteriores, Trumbo incluía en su carta a Maltz hasta cinco ejemplos más de personas –reales, si bien anónimas- que merecían el calificativo de “víctimas” pese a haberse convertido en delatores. Estos ejemplos puntuales sirven como contraste de otros –igualmente concretos- para los que Trumbo no consideraba apropiado el término “víctimas”. En una entrevista privada con Navasky, el guionista fue preguntado por el caso particular de Elia Kazan. Su respuesta no deja lugar a dudas sobre aquellos casos en los que, según él, la delación no tiene justificación alguna:

“Kazan es uno de aquellos por los que siento desprecio, porque él arrastró a hombres mucho menos capaces que él de defenderse a sí mismos.

⁵⁶⁴ Navasky, V.: Op. Cit., p 392.

⁵⁶⁵ Fragmento de una carta de Trumbo a Maltz fechada el 12 de enero de 1973, muy poco antes del rodaje de **Papillon**, extraída de: Cook, B.: Op. Cit., p 312.

*Y él podía haber continuado como mínimo en el teatro, tal vez con una actividad algo menor, pero su reputación podría haber aguantado el golpe*⁵⁶⁶.

Pese a estos matices, Trumbo optó por un discurso conciliatorio con el que pretendía –lo que no quiere decir que consiguiera- llamar la atención sobre el enemigo común de todos aquellos que vivieron la etapa de la lista negra en Hollywood: el HUAC. Si lo hizo de una manera brillante o no entra dentro de lo opinable y, por consiguiente, sobrepasa los límites de un estudio de la naturaleza del aquí propuesto. Lo realmente significativo de cara a nuestro análisis es que Trumbo optase por minimizar la importancia del hecho inmoral de delatar para enfatizar la crítica al HUAC. En una carta de cuarenta y una páginas a Maltz con fecha del doce de enero de 1973, Trumbo sintetizaba su postura explicando por qué en su discurso de 1970 había tildado de víctimas a los más de sesenta delatores inamistosos del HUAC:

*“Cualesquiera que sean sus culpas, esos sesenta y pico testigos inamistosos eran gente corriente y decente a la que pusieron a prueba de una manera que tú y yo hemos declarado como inmoral, ilegal e intolerable. Ellos sucumbieron a la prueba y se convirtieron en delatores. Si ellos no hubiesen sido puestos a prueba, no habrían delatado. Ellos fueron, como nosotros, víctimas de una ordalía que no debería ser impuesta a nadie, y fue el Comité quien la impuso*⁵⁶⁷.

El intercambio de cartas entre ambos guionistas continuó hasta que, tras el diagnóstico del cáncer pulmonar de Trumbo, Cleo decidió zanjarlo reenviando a Maltz su última misiva dirigida a su marido sin abrir.

⁵⁶⁶ Navasky, V.: Op. Cit., p 392-393.

⁵⁶⁷ Fragmento de la carta de Trumbo a Maltz del 12 de enero de 1973 extraído de: Navasky, V.: Op. Cit., p 399.

III.3.6. Proyectos inacabados

A lo largo de la década de los setenta y hasta el año de su muerte, Trumbo va a trabajar en una serie de proyectos que, bien van a acabar rodándose años más tarde con guiones de otros escritores o bien van a ser desechados por los estudios o productores que se los encomendaron al guionista.

En 1973, Columbia Pictures estrena **The Way We Were (Tal como éramos**, Sidney Pollack, 1973). Entre los once guionistas a los que va a recurrir Pollack para configurar el guión final de la historia de amor entre la militante comunista Katie Morosky (Barbra Streisand) y el prometedor escritor Hubbell Gardiner (Robert Redford) se encuentra Dalton Trumbo, tal y como señala el también guionista Arthur Laurents en su entrevista con Pat McGilligan incluida en el segundo volumen de la serie *Backstory*⁵⁶⁸.

De acuerdo con Bruce Cook, en esa misma época, George Litto, agente de Trumbo a principios de los setenta, le consigue a su cliente el proyecto de adaptación de la novela *The Osterman Weekend*, de Robert Ludlum. Diez años después, **The Osterman Weekend (Clave Omega**, Sam Peckinpah, 1983) será estrenado con un guión distinto al elaborado por Trumbo.

Trumbo va a trabajar hasta 1970 en la adaptación para MGM de la novela *Sons*, de Evan Hunter. El proyecto, sobre el que Helen Manfull escribe en uno de sus textos incluidos en *Additional Dialogue*⁵⁶⁹ jamás llega a realizarse, corriendo la misma suerte que *A Feast of Freedom*, la adaptación de la novela de L. Wibberley que también MGM encargara al guionista a finales de los sesenta. También en el último tramo de dicha década, concretamente en 1969, Trumbo realiza unas anotaciones sobre el guión de Edwin Boyd para la

⁵⁶⁸ McGilligan, P.: *Backstory 2. Entrevistas con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Op. Cit., p 129.

⁵⁶⁹ Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): Op. Cit., p 526.

adaptación de la novela de Ray Bradbury **Picasso Summer** (Serge Bourguignon y Robert Sallin, 1969)⁵⁷⁰.

El último trabajo que va a centrar la atención del guionista antes de su muerte va a ser la adaptación de la obra *Ishi in Two Worlds: A Biography of the Last Wild Indian in North America*, de la escritora Teodora Kroeber. En el proyecto, que va a convertirse en una coproducción de Edward Lewis para televisión, Trumbo va a colaborar con su hijo Christopher, que va a encargarse de la finalización del guión tras la muerte de su padre. El resultado final del trabajo concluido por Christopher Trumbo va a ser el filme para televisión **Ishi: The Last of His Tribe** (Robert Ellis Miller, 1978).

Aún convaleciente, pero trabajando en su novela inconclusa *Night of the Aurochs* (*La noche del Uro*), el guionista recoge el cinco de mayo de 1975, en una ceremonia privada, la estatuilla del Oscar al mejor guión original por **The Brave One**. Un año después, el diez de septiembre de 1976, Dalton Trumbo fallece en Los Ángeles víctima de un paro cardíaco.

⁵⁷⁰ Según el archivo digital de los Dalton Trumbo Papers (1934-1976) del OAC (Online Archive of California) [<http://content.cdlib.org/view?docId=tf487005d9&chunk.id=dsc-1.8.6&brand=oac> consultado el dos de agosto de 2007], los cambios propuestos por Trumbo para el guión de **Picasso Summer** datan del veinte de mayo de 1969.

III.3.7. JOHNNY GOT HIS GUN (JOHNNY COGIÓ SU FUSIL, DALTON TRUMBO, 1971)

III.3.7.1. SINOPSIS DE JOHNNY GOT HIS GUN

Tres cirujanos operan a un soldado herido por la explosión de una bomba. Lo único que ha quedado intacto en él ha sido el tórax y los genitales debido a que antes de la explosión se colocó en posición fetal. Dado que su cara está completamente desfigurada, no hay manera de identificarlo. El cirujano que ocupa la posición central –el coronel Tillery- manifiesta su intención de hacerse cargo del paciente personalmente. Considera que un caso como el que tiene delante de sus ojos bien vale perder el tiempo y el esfuerzo que uno de sus dos compañeros señala.

Una vez finalizada la operación, Tillery transmite a un grupo de médicos y enfermeras el estado del paciente del que se harán cargo. El coronel indica que al no haber sufrido daños en la médula oblongada, el corazón y el sistema respiratorio del soldado siguen funcionando.

Tras la aclaración, el paciente es trasladado del hospital de campaña en el que ha sido operado a uno nuevo, mucho más equipado y acondicionado que el anterior. En el nuevo hospital comenzarán a ser efectivas las órdenes para el cuidado del paciente que se indican en el parte médico del coronel Tillery y que pasan por tratar como espasmo –es decir, con tranquilizantes- cualquier movimiento del soldado y no perder de vista que la existencia del paciente solo tiene sentido como estudio científico. Aún así, en el informe se indica a las enfermeras que el trato que han de dar al atendido ha de ser exactamente el mismo que darían a un hombre consciente, estando terminantemente prohibida la implicación sentimental con el paciente.

Al quedar solo en la habitación oscura, el joven Joe Bonham –que así se llama el soldado- comienza a pensar sobre su situación. Sus primeros pensamientos son para su novia Kareen. Tras llamarla en la oscuridad y no obtener respuesta pasa a preguntarse dónde está. La oscuridad que le rodea le lleva a recordar su última noche junto a su novia en su ciudad natal. En la oscuridad del salón de la casa de ella, la pareja conversa acerca de la inminente partida de Joe al frente. Kareen le pide continuamente que no se marche, que no la deje sola, porque algo le dice que va a morir. Él la tranquiliza, pero ella no cesa de tratar de convencerle y le pregunta por qué se alistó voluntariamente. Joe se justifica diciendo que tan solo quedaban pocas semanas para que le llamaran y que, además, sus amigos ya han marchado a Francia a luchar porque la patria les necesita. Ella no deja de manifestar su preocupación, así como sus ideas contrarias a cualquier guerra. Al fin, Joe logra tranquilizarla con sus besos y caricias en la pierna. Cuando más acaramelados están, son sorprendidos por Mike, el padre de Kareen. Enfadado, le espeta a su hija que no consiente un comportamiento tan indecoroso en el salón de su casa. Lejos de amilanarse, Kareen planta cara a la autoridad paterna haciéndole ver que es la última noche que pasarán juntos. Mike se muestra comprensivo, pero no duda en enviar a Kareen a su habitación. Antes de que ella abandone el salón le pide a Joe que viera acompañe, para sorpresa de la pareja. Ella entra primero, mientras su novio mantiene una última conversación con el padre, que le recuerda que ella no es una prostituta y que, por tanto, ha de tratarla con decoro y amor.

Ya en la habitación, Kareen mira a Joe a través del espejo de su tocador mientras se peina. Él manifiesta su gusto por la decoración reciente de la habitación de su novia mientras ella le mira con deseo. Para romper el hielo, Joe le dice que el cuadro que hay sobre la cama está algo torcido. Ella, corre a enderezarlo mientras le confiesa que el cuadro perteneció a su madre. Dado que ya está en la cama, invita a Joe a que se quite los zapatos mientras ella se desviste bajo las sábanas de modo que él no la vea. Poco a poco, sus enaguas caen lentamente por uno de los lados de la cama, lo que distrae a Joe, que es incapaz de quitarse los zapatos. Ya desnuda, ella le pide que se dé la vuelta para que no la vea salir sin ropa de la cama. Él se niega, pues quiere verla desnuda. Ella coquetea y se resiste pidiéndole que le acerque la bata. Él acepta y juguetea con ella mientras le ayuda a ponérsela, tratando así de ver algo del cuerpo desnudo de su novia.

Vestida únicamente con la bata, Kareen sale de la habitación un momento para coger del salón un jarrón con flores que introduce en la habitación para dar un toque romántico a lo que está a punto de suceder. Una vez lo ha colocado, le dice a Joe que se desnudará para él si de verdad es eso lo que quiere. Joe responde que si ella no lo desea, él tampoco, pero Kareen está decidida y se despoja de la bata quedando completamente desnuda a la vista de su novio. Acto seguido, se mete a la cama ocupando tan solo un lado de la misma, de tal manera que el otro queda perfectamente preparado para que lo ocupe Joe. Tras apagar la luz, Kareen incita a

su amado a que se desnude y vaya a su lado. Mientras él se desviste, ella no le quita ojo pero, cuando se tumba en la cama, se separa lo suficiente para que sus cuerpos desnudos no se toquen. Poco a poco, Joe intenta acercarse a Kareen. Después de conseguir que sus pies se toquen, el muchacho se estira de tal manera que su rodilla y parte de su pierna quedan junto a la de ella. Entonces, Kareen le mira y le confiesa lo a gusto que está tumbada así junto a él. Joe se acerca más y responde a la pregunta de Kareen acerca de si había estado antes tumbado así con otra chica dejando claro que, pese a que ha tenido experiencias previas, ninguna había sido con amor. Ella se muestra feliz ante la respuesta, lo que él aprovecha para preguntarle si había estado alguna vez así con un chico. Kareen finge ofenderse y acaba respondiendo que no. Para entonces, sus dos cuerpos están prácticamente pegados. Ella le besa y hacen el amor.

Al día siguiente, en la estación de ferrocarril, Kareen vuelve a tratar de convencer a Joe de que no se marche al frente. Le pide, incluso, que deserte. Pero él se vuelve a negar tratando de tranquilizarla. Mientras se despiden, un charlatán arenga a las masas para que se alistén por su país. Su discurso concluye con una plegaria a Dios. Al oírla, Kareen le confiesa a su amado que es incapaz de rezar en una situación como esa. Joe sube al tren, lleno de soldados, y se despide en la lejanía de su novia. En ese momento le vemos en el frente, una noche lluviosa, corriendo en busca de cobijo mientras una bomba explota a su lado.

De vuelta en el hospital, los recuerdos de Joe cesan. El muchacho pasa a centrarse en tratar de averiguar cuestiones relativas a su situación actual. De lo primero que se da cuenta es de su incapacidad para oír sus propias pulsaciones, con lo que deduce que se ha quedado sordo. La revelación le hace comenzar a sudar, algo de lo que se da perfecta cuenta concluyendo que su sentido del tacto y su percepción de estímulos a través de la piel están intactos. Es así como se da cuenta de que su cuerpo está cubierto de vendas, hasta la cabeza, lo que le hace pensar que la suya es una herida de extrema gravedad. Entonces, se percata de que alguien acaba de entrar en la habitación por medio de la vibración provocada por las pisadas. Se trata de Tillery que, acompañado de su séquito habitual de enfermeras y médicos, revisa a su paciente antes de trasladarlo nuevamente a otro hospital.

Excitado por todo lo que sucede a su alrededor, Joe escucha en su mente el ruido de un timbre telefónico que le lleva a recordar la noche de la muerte de su padre. Uno de sus compañeros de trabajo en la panadería Davis Perfection Bakery le indica que hay una llamada para él. Joe coge el teléfono y descubre que se trata de su madre, que le comunica la muerte de su padre. Rudy, un compañero de trabajo, le lleva a casa, donde le espera completamente abatida su madre. Tras abrazarla y besarla, Joe entra en la habitación en la que yace su padre muerto. Sus dos hermanas pequeñas velan el cadáver. Una vez ha comprobado que ambas están bien, Joe se dirige al cabecero de la cama y observa detenidamente a su padre. Entre lágrimas, le acaricia el cabello mientras le pide perdón por haber perdido su caña de pescar.

En el hospital, Joe se percata de que le han quitado las vendas de uno de sus brazos. Tillery, que está presente mientras la enfermera retira las vendas, indica que va a proceder a quitarle los puntos de sutura al paciente. Mientras el coronel retira la costura, Joe siente como si le estuvieran pellizcando o quemando a la altura del hombro. Al instante, se da cuenta de que la sensación es muy similar a la retirada de unos puntos de sutura, como los que una vez le pusieron tras cortarse una ceja. Así, concluye que los puntos que ahora le están retirando están a la altura del hombro. Esto, unido a que no siente el extremo del brazo, le lleva a deducir que le han amputado el brazo. Horrorizado ante tal descubrimiento, Joe grita y protesta, pero nadie le escucha. Una vez ha finalizado con el primer brazo, Tillery le indica a la enfermera que proceda a hacer lo mismo con la otra extremidad superior. Al darse cuenta de que el otro brazo también le ha sido amputado, Joe chilla aún más histéricamente si cabe. Mientras, Tillery le ordena a otro militar que trasladen al paciente a una habitación más discreta, donde nadie pueda verle. Pese a la reticencia inicial de su interlocutor, Joe acaba siendo trasladado a un almacén. En su interior, los pensamientos de Joe se centran en una partida imaginaria de black jack en la que Jesucristo juega con un grupo de soldados norteamericanos entre los que se encuentra él mismo. A pesar de que es capaz de todo tipo de milagros –entre ellos, hacer que aparezca de la nada un vaso de whisky para un soldado sediento–, Jesucristo confiesa ser incapaz de hacer un doce, la jugada ganadora en el peculiar black jack que imagina Joe. Tras volver a perder, una sirena pone fin a la partida. Jesucristo les indica que es hora de marchar, ya que no pueden perder el tren que conducirá a cada uno de ellos a su muerte. Uno a uno, los soldados relatan cómo morirán en un breve espacio de tiempo. El último de los soldados se queja y pregunta a Jesucristo por qué está Joe con ellos si él no va a morir. Cristo les pide que dejen el paz a Joe porque lo suyo es peor y, acto seguido, los soldados salen de la improvisada

sala de juegos con rumbo al tren. En la noche, el tren avanza veloz. Cristo, que es el maquinista, grita a los cielos mientras conduce innumerables vagones de soldados a la muerte.

Mientras, en el hospital, dos enfermeras le retiran a Joe las vendas de sus piernas. Él se percata de ello, deduciendo inmediatamente que sus extremidades inferiores también le han sido amputadas.

Cuando se queda solo en la habitación, Joe se pregunta acerca del motivo que puede haber llevado a los médicos a dejarle en tal estado. Se pregunta si su situación actual es fruto de una apuesta o una exhibición de algún tipo. Entonces imagina un aula de medicina en la que el profesor les habla a sus alumnos acerca de las ventajas de la guerra para la experimentación científica. A sus pies, una urna de cristal en la que yace el propio Joe, exhibido ante la clase como ejemplo de lo que el profesor comenta. Según él, gracias a lo que han experimentado con ese paciente, en guerras futuras el ejército podrá enviar a las pocas semanas de vuelta al frente a los soldados gravemente heridos.

Finalizada la alucinación, Joe le pide –desde la habitación del hospital- a su madre que le despierte y le diga que todo lo que le sucede no es real. La madre le responde que no puede hacer nada, que tan solo puede rezar a Dios, que le hizo a su imagen y semejanza. Joe insiste en que nada de lo que le está ocurriendo puede ser real. Entonces, comienza a recordar cosas reales de su infancia como contraposición al presente que él considera irreal. Una multitud de recuerdos se agolpan en su cabeza: las reprimendas de su madre por ir siempre con los pies sucios, su pequeño corral de polluelos en la cocina, labores cotidianas como los baños de asiento o la preparación de los filetes para la hora de la comida, la incomodidad que suponía ir al baño en invierno, las lecturas bíblicas de su madre por Navidad, las labores de apicultura de su padre, las excursiones de padre e hijo en el lago pescando y las mañanas de domingo en misa. Los últimos recuerdos se alternan con la conversación entre Joe y su madre, que le recuerda que Dios está con él en todo momento. A Joe no le gusta oír eso, ya que no puede dejar de pensar en que Dios es el responsable de lo que le sucede. Las convulsiones motivadas por sus recuerdos llevan a las enfermeras a inyectarle tranquilizantes, tal y como indican las instrucciones del coronel Tillery.

Al darse cuenta de que le vuelven a suministrar calmantes, Joe pide ayuda a su padre. Entonces, recuerda una conversación entre ambos en la que él le habla de su bien máspreciado: su caña de pescar. Según él, su caña es lo único que le distingue como persona dado que, por lo demás, no es más que un pobre hombre. Su pequeño hijo le pregunta, confundido, si quiere más a la caña que a él. El padre responde afirmativamente y le pregunta a Joe que en qué le puede dar él distinción si no es nada extraordinario. Enfadado, el pequeño replica que tal vez ahora no sea nada extraordinario pero que en el futuro sí que lo será. El padre coincide con él, pues su hijo está llamado a salvar el mundo para la democracia. Entonces, el pequeño le pregunta a su padre qué es la democracia. Él dice ser incapaz de responder a una pregunta de tal calibre, ya que ni siquiera entiende muy bien lo que es. A modo de respuesta le dice que tal vez tenga que ver con que un gobierno envíe a sus jóvenes a morir. Joe pregunta por qué han de ir los jóvenes a morir y no los viejos, a lo que el padre responde que, al no tener hogares, los jóvenes han de ir a matarse unos a otros. Inquieto, el niño pregunta a su padre si, cuando le llegue el turno, él querrá que vaya a morir. El padre, cabizbajo, responde que todo padre ha de enviar a su hijo a morir por la democracia. A Joe no le convence la respuesta y manifiesta que él no lo haría. Entonces su padre le abraza, pero el niño no le devuelve el abrazo y se marcha corriendo.

En el hospital, el coronel Tillery le indica a su equipo que, una vez finalizado el proceso de cicatrización, lo único que resta por hacer es quitarle la venda de la cara y suministrarle al paciente los cuidados que requiera día a día. Tras ponerle una máscara que oculte sus heridas faciales a las enfermeras, Tillery desea suerte a los presentes y se marcha. La enfermera que se queda junto a Joe se encarga de limpiar su tubo respiratorio así como de alimentarle por medio de la vía alimenticia que el paciente tiene en el cuello. Mientras ella lleva a cabo sus tareas, él no deja de preguntarse por todo lo que sucede a su alrededor. Cuando ella termina de alimentarle, Joe se da cuenta de que no tiene mandíbulas, ni lengua, ni dientes, ni ojos, ni nariz. Comienza a agitarse violentamente, desesperado por lo que acaba de descubrir. Ante los espasmos, la enfermera prepara una dosis de tranquilizante, que le inyecta a la altura del hombro izquierdo. Joe imagina su funeral, oficiado por un religioso cristiano, otro islámico y uno budista.

Más calmado, Joe concluye que en una situación como la que está viviendo ha de pensar para poder seguir pensando. Con tal de tener la mente ocupada, se distrae enumerando los planetas del Sistema Solar, pero antes de que termine se detiene. La

sensación de que una rata enorme trepa por su cama le paraliza. Pide ayuda mientras ve cómo la rata avanza por su cuerpo hasta llegar a la altura de su cabeza. Al llegar a su frente, Joe grita aterrorizado creyendo que la rata va a morderle. Sin embargo, el dolor de su frente está motivado por la costura de un hilo –con el que se sujeta su mascarilla-, de tal manera que la rata no era sino otra de sus alucinaciones. Inquieto por su incapacidad manifiesta para distinguir lo real de lo imaginario, Joe pide ayuda a Jesucristo. Entonces, pasa a verse a sí mismo en una carpintería junto al propio Cristo, que trabaja en la elaboración de innumerables cruces blancas. La solución que da a Joe para distinguir la realidad de los sueños pasa por gritar, de tal manera que el grito acaba por despertarle. Joe descarta la opción dado que, como le indica a Cristo, él no puede gritar. Desechada la primera solución, el hijo de Dios propone a Joe que opte por la sugestión. Si es capaz de convencerse a sí mismo de que lo que está viviendo es una pesadilla, entonces podrá abrir los ojos. Pero Joe le reprocha que esa solución tampoco le vale, dado que no tiene ojos. Cristo le indica que la sugestión también puede practicarse antes de dormir logrando así no tener pesadillas. La solución tampoco le sirve a Joe que le confiesa a Cristo que, dadas sus limitaciones físicas, es incapaz de saber cuándo se va a quedar dormido. En ese momento, un hombre que cargaba en su camión un pedido de las cruces de Cristo les interrumpe. Confundido por todo lo que le acaba de confesar Joe, Cristo firma el albarán sin perder de vista a su interlocutor. Una última solución se le ocurre. Para ella, Joe ha de partir de la base de que todo es un sueño y que, mientras que los sueños diurnos se controlan, los nocturnos son incapaces de controlarse. Así, como en el caso de la rata, el sueño controló a Joe, no podía sino tratarse de una pesadilla. Al fin, Joe se muestra satisfecho con una solución. Sin embargo, acaba por descartarla igual que las otras al darse cuenta de que, aunque la rata hubiera sido real, no habría podido espantarla por carecer de brazos, con lo que el roedor le habría dominado igualmente. Desesperado por las constantes negativas de Joe, Cristo se declara incapaz de ayudarlo y le pide que se marche para que no le contagie su mala suerte. Abatido, Joe le pide un último favor: que le diga si esa conversación es real o también un sueño ante lo que Cristo responde que es un sueño porque él no es real.

En la cama del hospital, Joe se pregunta por su edad, su familia y la localización exacta del hospital. Tras suponer que ha de encontrarse en un hospital inglés, se da cuenta de que alguien ha entrado en su habitación. Se trata de la nueva enfermera jefe, una mujer oronda –lo que lleva a Joe a pensar inicialmente que se trata de un hombre- cuya primera orden es que permanezcan abiertas las ventanas de la habitación del paciente con el fin de que entre en ellas la luz del sol. También ordena ponerle sábanas en vez de mantas, contraviniendo así dos de las órdenes de Tillery. Una vez ha revisado el historial médico de su nuevo paciente, la enfermera jefe se dirige a la cama y –tras contemplar lo que hay debajo de la manta- acaricia con compasión la cabeza de Joe. Él se da cuenta de que, a pesar de su impresión inicial, su visitante es una mujer gorda y no un hombre, como había supuesto.

La enfermera jefe abandona la habitación dejando, una vez más, a Joe solo en ella. Rápidamente, el muchacho se da cuenta de que algo ha cambiado. Gracias a su cada vez más agudizada capacidad para percibir valiéndose de la piel, descubre que la novedad es la presencia del sol que, al fin, entra en su habitación. Feliz por haber encontrado el sol, Joe se imagina a sí mismo desnudo, tumbado al sol en una verde pradera.

Gracias al cambio introducido por la nueva enfermera jefe, Joe se da cuenta de que puede comenzar a medir el paso del tiempo si está atento a las salidas y puestas de sol. De esta manera, es capaz de averiguar cada cuánto tiempo le cambian las sábanas de la cama o cuántos baños toma a la semana. Para poder contar el paso de los días, imagina una gran pizarra. En el centro anota el número de días y en los extremos coloca las marcas relativas al paso de las semanas. Así pasa un año y, tras anotar en su pizarra imaginaria la última marca, Joe se felicita a sí mismo el año nuevo, eufórico por su perseverancia. Pronto se da cuenta de que el hecho de haber anotado el paso de trescientos sesenta y cinco días no implica que sea año nuevo, ya que desconoce el día exacto en que comenzara a contar. Al no saber cuánto tiempo ha pasado entre la explosión que le llevó ahí y el día en que comenzó a contar el paso del tiempo, ni siquiera es capaz de intuir cuántos años tiene. La mención del día de la explosión le lleva a recordarlo. En una de las trincheras inglesas, Joe escribe una carta a Kareen. Un coronel inglés se acerca al superior de Joe –el cabo Timlon- preguntándole por el origen del mal olor que reina en la trinchera. El cabo explica a su superior que el motivo del mismo es el cadáver de un soldado alemán que ha quedado enganchado en la alambrada más próxima. Señalando lo malo que es dicho olor para la moral de los soldados, el coronel le indica al cabo que bajen del alambre al soldado alemán esa misma noche y le oficien un entierro digno. Pese a las quejas de Timlon, que le recuerda a su coronel lo peligroso que es salir de la trinchera a

causa del constante bombardeo alemán, se ve obligado a obedecer. Una vez se ha marchado el coronel, Joe, que ha oído toda la conversación, exclama “¡Jesucristo!” mientras ríe por lo que ha sucedido. Enfadado, el cabo le recluta para la patrulla nocturna encargada de enterrar al soldado alemán.

Esa misma noche, una pequeña patrulla de soldados da sepultura al alemán que había quedado enganchado en el alambre de espino. En el momento en que el cabo Timlon está a punto de finalizar con la oración final, nota el impacto de la metralla enemiga en su trasero, con lo que ordena a sus hombres correr hacia la trinchera. Joe corre por el campo de batalla hasta que las numerosas explosiones que se suceden a su lado le obligan a refugiarse en un hueco provocado por una explosión previa. Una vez ahí, adopta una posición fetal momentos antes de que una bomba explote junto a él.

En la habitación del hospital, Joe pone fin a su recuerdo compadeciéndose tanto del soldado alemán como de sí mismo, que no debería haber estado ahí. Al pensar en su situación actual no puede sino verse como un monstruo de feria, lo que le lleva a recordar una ocasión en que su familia, su novia y él fueron al circo en Los Ángeles. A su regreso a casa, el padre de Joe comenzó a imitar al maestro de ceremonias, lo que lleva al muchacho a pensar en el partido que su padre habría sacado de él si le hubiera visto en su estado actual.

Una vez más, Joe se adentra en una fantasía que, en esta ocasión, le conduce a una barraca de feria en pleno desierto. Su padre, vestido de maestro de ceremonias, se dirige a un público inexistente mientras presenta la mayor atracción de su espectáculo, que no es otra que el propio Joe. De él dice que es la mayor maravilla del siglo XX por alimentarse por medio de tubos y no necesitar ni ropa ni bienes mundanos. A su lado, la madre de Joe –vestida de azafata de circo– repite una y otra vez las palabras del padre ilustrando todo lo que dice éste con anécdotas sobre el pasado de su hijo. Cuando el padre pide quince centavos por ver el rostro de su hijo mutilado, Kareen –vestida de bailarina exótica– pasa con un orinal recogiendo el dinero del público imaginario. Bajo una palmera, aún vestido de soldado y en posición fetal, Joe observa el espectáculo.

La entrada de una enfermera nueva en la habitación del hospital despierta a Joe. La joven se acerca a su nuevo paciente sigilosamente mientras Joe saca las primeras conclusiones acerca de ella, como que no ha de pesar mucho y que por eso no emite apenas vibraciones. Afectada por lo que ve, la enfermera se echa a llorar al desanudar la camisa de Joe. Él se da cuenta al notar que una de sus lágrimas moja su pecho. Inmediatamente, ella se repone y acaricia el cabello de Joe, que se alegra inmensamente de no darle asco. El contacto de las suaves manos de la nueva enfermera en su pecho le lleva a Joe a pensar, una vez más, en Kareen. En esta ocasión, su fantasía le transporta al interior del cuadro que estaba sobre el cabecero de la cama de su novia; aquel que Kareen le indicó que pertenecía a su madre. En medio de una pradera en la que hay varias columnas de corte clásico, Joe escucha la voz de Kareen, que le pide que la busque a la luz de la luna. En su búsqueda, Joe se topa con una mujer vestida de blanco que no es Kareen y que le repite que busque a su amada a la luz de la luna. Joe se voltea y encuentra a su novia, en camión, junto a un vertedero de escombros. Los escombros son objetos que pertenecieron en el pasado tanto a sus padres como a Kareen o a él mismo. Al acercarse a ella, Kareen da un paso atrás reprochándole que le haya llevado a un sitio como ese. Él se justifica argumentando que fue ella la que le llamó mientras ella le vuelve a reprochar que, después de tanto llamarle, él nunca viniera. Entonces, Joe le pregunta a su novia por el tiempo que ha pasado fuera, pero ella dice no recordarlo ya que no presta atención al paso del tiempo dado que, para lo único que sirve, es para hacer vieja a la gente. Él la consuela diciéndole que, en su mente, ella siempre será joven. Tras esto, la besa. Mike, el padre de Kareen, les interrumpe acusando a Joe de haber dejado embarazada a su hija antes de huir. Joe pide perdón, diciendo que no lo sabía, pero es demasiado tarde: Kareen desaparece al entrar en contacto su cuerpo con el de un unicornio blanco que corre hacia ella. Aturdido, Joe corre por la pradera preguntándole a su novia –a la que todavía oye– tanto por el tiempo que ha pasado como por el país en el que se encuentra.

De vuelta en el hospital, Joe se da cuenta de que dos celadores se llevan su antigua cama del almacén. A su salida, la nueva enfermera cierra la puerta con llave y empuja la nueva cama cerca de la ventana, de tal manera que la luz del sol bañe completamente a Joe. Él se da cuenta del cambio y lo agradece. A continuación, ella mueve tanto el suero como la mesilla de Joe, sobre la que coloca un vaso de agua con una flor que llevaba guardada en el bolsillo de su bata. Una vez colocada la flor, la enfermera se inclina y besa dulcemente a su paciente en la frente. Joe agradece el beso con un movimiento de cabeza que sirve para que ella se de cuenta de que él lo ha sentido y sonríe.

La mente de Joe comienza a pensar acerca de la nacionalidad de la chica, que desea que sea americana. Así, recuerda a Lucky, una prostituta americana que trabajaba en un burdel parisino al que él solía acudir. En concreto, recuerda una noche en la que, ebrio a causa del cognac francés, él yace tumbado en la cama de la habitación del burdel mientras Lucky, completamente desnuda, hace punto a la vez que le cuenta cosas acerca de su infancia en San Francisco y de su hijo, que vive en Long Island. En un momento del monólogo de Lucky, Joe se queda dormido. Ella detiene su labor para mirarle con ternura. Se levanta de la mecedora en la que tejía desnuda el jersey de su hijo para acercarse lentamente a la cama de Joe. Tras contemplarle un momento, se agacha y le besa.

El recuerdo de Lucky excita a Joe, que mueve su cabeza de un lado a otro en la habitación del hospital mientras repite el nombre de Kareen una y otra vez. Preocupada por los repentinos cabezazos de su paciente, la nueva enfermera le destapa descubriendo el motivo de su excitación: Joe tiene una erección. Tras meditar un momento, comienza a masturbarle, gozando ella también con lo que está sucediendo.

La mente de Joe vuelve a transportarle lejos del hospital, en esta ocasión al último verano que pasó junto a su padre pescando en el lago. Concretamente, Joe recuerda un día en que su amigo Bill les visitó.

Tras nadar juntos en el lago, Bill y Joe vuelven a la tienda de campaña donde su padre pone a secar los peces que ha pescado esa misma mañana. Dado que es el único día que Bill pasará con ellos, Joe le pide a su padre que le deje su caña de pescar para ir esa tarde a pescar al lago con su amigo. El padre accede, con la única condición de que sea Joe quien lleve su caña. Esa tarde, en el lago, Joe pierde la caña de su padre. Consciente del fuerte golpe que supondrá para él, el muchacho se detiene antes de entrar en la tienda de campaña esa misma noche para pensar cómo le va a contar a su padre lo ocurrido. Una vez dentro de la tienda, se desviste y se tumba al lado de su padre. Tras comprobar que no está dormido, Joe le cuenta que ha perdido su caña. El padre no se enfada y le dice que un hecho así no puede amargar su última excursión juntos. Dicho esto, le abraza y se duerme.

En el hospital, la Navidad llega y la enfermera contempla cómo nieva en el exterior antes de despedirse de Joe y marchar a casa. Se dirige al paciente, que se da cuenta de que es ella por su manera de desanudar su camisa, y comienza a trazar unas líneas en su pecho. Pronto, Joe se da cuenta de que son letras y, una vez identificada la letra "M", asiente para hacer ver a la enfermera que comprende lo que ella se propone. Así, la nueva enfermera escribe en su pecho "Merry Christmas" (Feliz Navidad). Exultante por tener una fecha de la que partir para contar el paso del tiempo, Joe expresa su agradecimiento como siempre, asintiendo frenéticamente. Ella le besa en la frente y se marcha. Solo, vuelve a quedar a merced de sus fantasías que, esta vez, le conducen a una celebración navideña en la Davis Perfection Bakery, la panadería en la que trabajaba antes de la guerra. En la celebración, los empleados bailan y el dueño brinda histriónicamente con champán. Una mujer negra busca a su hijo, que dice que es Jesucristo, mientras Joe baila con Kareen. Pero, súbitamente, Kareen desaparece y el jefe de Joe comienza un discurso que hace referencia a la guerra. Entonces, Joe se aleja lentamente con rumbo a la puerta de salida de la panadería. Una vez fuera, se da cuenta de que está en medio de un bosque, el mismo en que su padre y él colocaran la tienda de campaña en su último verano juntos. Ahí se encuentra con su padre y con Kareen, que viste de la misma manera que en la fantasía de la barraca de feria: como si fuera una bailarina exótica. El padre la abraza y extiende su dedo untado con miel para que ella lo chupe. Ella se despide de Joe y se marcha, pero cuando él pregunta a su padre por la chica éste manifiesta no saber de quién se trataba dado que últimamente las chicas jóvenes parecen buscar consuelo entre los brazos de hombres mayores. Entonces, el padre comienza a confesar a su hijo su incapacidad para hacer dinero en vida, concluyendo que es mejor estar muerto. Sin embargo, le dice a su hijo que hay algo que echa de menos: a su mujer. Joe le contesta que últimamente no ve mucho a su madre, pero que le dará un beso de su parte cuando la vea. Tras despedirse de su padre, Joe escucha la voz de Kareen, que le llama insistentemente. Corre en su búsqueda, pero no la encuentra. Mientras ambos corren, ella le reprocha que la dejara sola. Frustrado por no alcanzarla, él no deja de justificarse. Desesperado, Joe se tira al suelo resignándose a no alcanzar a su novia. Mientras lloriquea, su padre se acerca a él y le consuela. En su afán por animarle, le recuerda cuando era pequeño y se telegrafaba con su amigo Bill por medio de un cable que colgaban entre las ventanas de sus casas. Entonces, Joe comprende que puede emplear el mismo sistema para comunicarse con los médicos. Sin embargo, no encuentra manera alguna de hacerles llegar sus mensajes en Morse. Su padre le dice que utilice la cabeza.

En la habitación del hospital, Joe pone en práctica lo que le ha aconsejado su padre. Rítmicamente, comienza a golpear con su cabeza en la almohada de tal manera que la enfermera se percata de que tiene que haber una explicación lógica para su nuevo proceder. Tras consultarlo con uno de los médicos –que opta por inyectarle una nueva dosis de tranquilizantes- ella decide llamar a un grupo de militares entre los que se encuentra Tillery. Joe comprende que la enfermera se ha dado cuenta de que él pretende comunicarse con el exterior y continúa cabeceando exultante. El militar más joven entre los presentes comunica al resto que lo que el paciente hace es comunicarse con ellos por medio del código Morse. Tras indicar que el mensaje que hay tras sus cabeceos es un S.O.S. el superior de Tillery –que ahora es general- le acusa de un mal diagnóstico, ante lo que éste se ve obligado a abandonar la habitación. Dentro, el oficial de mayor rango le indica al militar más joven que le pregunte al paciente qué quiere. Joe pide salir para que la gente pueda verle. Ante la negativa del oficial superior, Joe cabecea pidiendo que le maten, de tal manera que no responde ninguna de las siguientes preguntas de los militares; tan solo repite que le maten. Sobrepassado por los acontecimientos, el oficial ordena cerrar las ventanas en adelante antes de pedir a todo el mundo que abandone la habitación. La única que se queda con Joe es la enfermera. Consciente de ello, Joe no deja de cabecear, tratando de hacer comprender a la enfermera que quiere que le mate. Pidiéndole perdón a Dios por sus pecados, ella coge unas tijeras y obstruye la vía respiratoria de Joe para poner así fin a su agonía. En ese instante, el oficial entra en la habitación frustrando el intento de la enfermera. Tras ordenarle que abandone la estancia, el oficial le pide que le entregue las llaves de la habitación, dejando claro que no volverá a verle. Por las vibraciones, Joe se da cuenta de la situación. Una vez se ha quedado a solas con el paciente, el oficial le suministra una nueva dosis de calmantes antes de dejarlo completamente solo. En la oscuridad de la habitación Joe, abatido, se da cuenta de que jamás podrá abandonar esa habitación. En su angustia, no le queda sino continuar cabeceando su mensaje de S.O.S.

III.3.7.2. ANÁLISIS DE JOHNNY GOT HIS GUN

Consideraciones previas

Pese a ir más allá del simple discurso antibelicista –algo que podremos ver en el análisis que se plantea en este capítulo-, resulta imposible disociar **Johnny Got His Gun** de dicho subgénero fílmico. La adaptación cinematográfica de la novela homónima que el propio Trumbo publicase en 1939 ha de verse, además de cómo la consecuencia lógica y coherente de la obra creadora de su director y guionista, como fruto de la evolución del antibelicismo cinematográfico ambientado en la Gran Guerra y cuyo punto de partida podríamos establecer en la influyente –tanto dentro del subgénero antibelicista como en relación al filme que nos disponemos a analizar- **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente, Lewis Milestone, 1930)**.

A pesar de lo anterior, si atendemos a la época de estreno de la adaptación fílmica de la segunda novela de Trumbo –que tiene lugar en plena guerra de Vietnam-, se hace imprescindible ampliar sustancialmente los límites de influencia a tener en cuenta en el análisis de la misma. Así, un estudio pertinente de **Johnny Got His Gun** precisa necesariamente de un marco cinematográfico mucho más amplio al que referirse y que englobaría, como no podía ser de otra manera, el total formado por el conjunto de obras antibelicistas que la preceden en la historia del cine norteamericano. Así, **Johnny Got His Gun** ha de verse como consecuencia del pacifismo cinematográfico estadounidense iniciado por David W. Griffith en **Intolerance (Intolerancia, David W. Griffith, 1916)**.

A pesar de lo anterior, una serie de consideraciones en relación al contexto e intencionalidad de la obra vienen a reforzar la idea de la inconveniencia de abordar el análisis de la misma atendiendo únicamente a los planteamientos antibelicistas que Trumbo formula en ella.

Al tratarse de la única película dirigida por el guionista nacido en Montrose, **Johnny Got His Gun** ha de verse como el esfuerzo personal de su creador por adaptar su novela más célebre, publicada treinta y dos años antes de su estreno cinematográfico. Dada la voluntad de trascendencia personal presente en gran parte de los guiones y novelas de Trumbo –y que ha quedado patente en los capítulos que anteceden a éste análisis-, no ha de ser pasada en ningún momento por alto la importancia del factor autobiográfico en la única película que Trumbo dirigiese en vida. Así, en la obsesión de su creador por llevar al cine –y, además, dirigir personalmente- **Johnny Got His Gun**, ha de encontrarse la prueba de la voluntariedad e intencionalidad de todos y cada uno de los elementos presentes en ella.

Por último, la película que nos disponemos a analizar ha de ser entendida como la culminación tanto del imaginario como del discurso ideológico desarrollado por su director a lo largo de su carrera como guionista. De esta manera, habrá que sumar al planteamiento abiertamente antibelicista, antimilitarista y autobiográfico del filme los ya habituales referentes ideológicos de Trumbo: el marxismo de Marx y Engels y la desobediencia civil planteada por Henry David Thoreau.

Los títulos de crédito

Sobre fondo negro, **Johnny Got His Gun** arranca con el sonido de un redoble de caja militar. La primera imagen que nos muestra Dalton Trumbo es la de una fotografía de la boca de un cañón. Bajo ella, en color rojo y con la tipografía propia de una máquina de escribir, aparece el título de la película: “Dalton Trumbo’s johnny got his gun”. La imagen funde a negro y da paso a otra que, en un primer momento, carece de movimiento –es una imagen congelada que inicialmente podría ser tomada por una fotografía- pero que se “descongela” en el instante en que aparecen los títulos de crédito en la parte inferior de la pantalla.

Las imágenes documentales que se suceden durante los créditos del filme –escritos con la misma tipografía y en el mismo color que el título inicial– son célebres tomas de archivo del periodo 1914-1918: el zar Nicolás II marchando junto a su esposa Alejandra Fiodorovna, el primer ministro inglés Lloyd George, el almirante Winston Churchill, el primer ministro francés Georges Clemenceau, el káiser Guillermo II, el comandante francés Philippe Pétain, el rey de Italia Víctor Manuel III y el rey Jorge V de Inglaterra. Todos ellos acompañados de sus tropas y altos cargos militares.



100. El inicio documental como medio idóneo para dotar de verismo a la historia a la vez que para generalizar la futura desgracia de Joe (Timothy Bottoms).

Con la aparición de una serie de imágenes de la caballería, los timbales desaparecen de la banda sonora, quedando presente únicamente la caja. Este punto de inflexión viene acompañado de un cambio en las imágenes, que dejan de estar centradas en el alto mando político y militar para abordar una serie de desfiles de las distintas secciones de cada ejército. Los timbales vuelven a

sumarse a la banda sonora durante las marchas hasta que, por segunda vez, un silencio seguido de un solo de caja determina un cambio en la pantalla. En este caso, Trumbo pasa a mostrar, por primera vez en lo que va de filme, imágenes del bando norteamericano, en concreto de su presidente Woodrow Wilson. No parece casual que este cambio se corresponda con la aparición del primero de los dos créditos de Dalton Trumbo, “Novel and Screenplay”. A las imágenes de Wilson le siguen, entre otras, las de multitudes entusiasmadas ondeando la bandera norteamericana. También vemos la primera plana del *Los Angeles Evening Herald* con el titular “*U.S. Calls Volunteers*” (“*Estados Unidos pide voluntarios*”), la célebre imagen del secretario de guerra norteamericano sacando de un cuenco de cristal el primer número de reclutamiento, la de soldados marchando mientras un niño ondea la bandera de las barras y estrellas, la de las tropas de los Estados Unidos embarcando con rumbo a Europa y, por último, la del impacto de una bomba en el campo de batalla.

Esta última imagen viene precedida del sonido de una bomba surcando el aire, que, a su vez, cabalga con la imagen de los soldados embarcando. Así, en el momento del estallido coexisten en la banda sonora el sonido diegético –la explosión- con el extradiegético –la percusión militar-. Tras el impacto de la bomba, la imagen funde a negro, poniéndose así fin a los títulos de crédito.

Al cabalgar el sonido de la bomba sobre las imágenes de la multitud de soldados norteamericanos, Trumbo generaliza el caso individual que va a relatar a continuación. De esta manera, la bomba que se escucha en este momento es la que mutila inexorablemente a Joe Bonham –un hecho que quedará patente tanto en la secuencia de la despedida de Joe en la estación como en el recuerdo del entierro del soldado alemán en el que el personaje interpretado por Timothy Bottoms es alcanzado por la bomba causante de sus amputaciones-. Por ello, la voluntariedad en la inclusión de éste sonido tan concreto sobre las imágenes documentales del ejército norteamericano no ha de pasarse por alto. Valiéndose de él, Trumbo puntualiza que el caso de Joe no difiere en absoluto del resto de soldados que, literalmente, son “carne de cañón” –algo que no solo pone de manifiesto el sonido de la bomba, sino también la imagen del cañón con la que se abre el filme-.

El motivo de un arranque documental como éste no es otro que dotar de verismo a la historia que aquí comienza. Como es lógico, en la novela que el propio Trumbo escribió en 1939, este recurso, de carácter fílmico, no está presente. Sin embargo, el guionista y director tenía claro, desde que concibió por primera vez la idea de adaptar su novela a un guión cinematográfico, que este inicio debía estar presente a fin de imbuir a la historia relatada en **Johnny Got His Gun** de un mayor realismo y veracidad⁵⁷¹.

La operación de Joe

Sobre fondo negro, al igual que antes de la irrupción de los títulos de crédito, oímos la respiración entrecortada de un hombre. Trumbo mantiene durante mucho tiempo la pantalla en negro que, como comprenderemos posteriormente, se corresponde con un plano subjetivo del paciente en la mesa de operaciones. Aún sobre negro, se escuchan las primeras palabras de los médicos que atienden al soldado desconocido:

“¿Cómo le han traído tan deprisa?”⁵⁷².

La alusión a la bomba que oyeron caer los médicos como respuesta a la pregunta anterior nos remite a la explosión que antecedió al fundido a negro con que concluían los títulos de crédito del filme. El empleo de una imagen real –la de la explosión– para enlazar el arranque documental con la trama de ficción permite a Trumbo tanto una llamada de atención sobre la verosimilitud de la historia que está a punto de comenzar como un paralelismo entre Joe y la multitud de soldados desconocidos que son consecuencia de cualquier conflicto bélico.

⁵⁷¹ Como demuestra el primer guión que en 1964 Trumbo coescribió con el director español Luis Buñuel. A lo largo de este análisis podremos comprobar que las diferencias entre este primer guión –mucho más surrealista y menos autobiográfico– y el guión final de 1971 son notables. Sin embargo, el punto de partida permanece idéntico en ambos. Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit.

⁵⁷² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Con la imagen aún en negro, Trumbo nos facilita los primeros datos acerca del soldado desconocido por medio de otra línea de diálogo de uno de los cirujanos que le atienden:

“Tórax y vientre prácticamente intactos. Es curioso que siempre se doblen en posición fetal”⁵⁷³.

En ese instante, la imagen de tres hombres vestidos de acuerdo con la indumentaria propia de un quirófano funde desde negro. La cámara, situada en la posición que ocupa el paciente, capta a los tres cirujanos con un contrapicado, lo que ensalza sus figuras a la vez que las dota de cierto aspecto amenazante. El que la cámara ocupe la posición del hombre al que están operando no implica que lo que vemos se corresponda con un plano subjetivo del paciente. Nada más lejos de la realidad. Como pronto descubriremos, el soldado que ahí yace está ciego, con lo que el único plano subjetivo posible para él es el fondo negro que ha seguido a la explosión.



101. Tres figuras amenazantes en un plano que nada tiene de subjetivo

⁵⁷³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

El hombre que ocupa el centro del grupo y se sostiene con la ayuda de unas muletas responde a su compañero que no hay nada de curioso en la posición fetal del chico:

“Intentan proteger sus órganos genitales. Y este muchacho, por desgracia, lo logró”⁵⁷⁴.

La mención a los órganos reproductivos del soldado, que en principio podría parecer banal, cobrará sentido en un punto concreto del filme, en el que la información acerca de los genitales de Joe (Timothy Bottoms) adquirirá una cierta relevancia.

Igualmente importante resulta la conversación que sigue a la de los genitales de Joe, pues permite a Trumbo caracterizar al personaje que ocupa la posición central en el grupo de cirujanos.

“Tillery: Asumimos su cuidado. Me ocuparé personalmente de este caso hasta que las reparaciones se hayan completado.

Capitán: Pero eso puede ser mucho tiempo, coronel Tillery.

Tillery: ¿No cree, capitán, que bien vale un año de la vida de un médico observar un caso como éste?”⁵⁷⁵

En la respuesta final del coronel Tillery (Eduard Franz) se encuentra el motivo del futuro sufrimiento de Joe. Por plena satisfacción personal, a modo de reto morboso, Tillery decide mantener con vida al soldado que yace desmembrado en la mesa de operaciones con el fin de convertirle en una cobaya humana. De esta manera, por medio de una escueta línea de diálogo, Trumbo nos facilita los dos primeros –y únicos- rasgos que conoceremos del personaje del coronel Tillery: la ambición y la crueldad.

⁵⁷⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁷⁵ Ibidem.

La presentación del coronel Tillery en el quirófano constituye, por anodino que parezca, la primera de las múltiples inserciones de corte autobiográfico que vamos a encontrar en el guión de **Johnny Got His Gun**. Como se ha repetido insistentemente a lo largo de éste estudio, una de las mayores obsesiones de Dalton Trumbo, tanto a la hora de afrontar cada una de sus novelas y guiones como cuando se vio en la tesitura de dirigir su única película, era la de imbuir a su obra de innumerables referencias autobiográficas. A este respecto, resultan enormemente significativas las palabras de su mujer, Cleo Trumbo, incluidas en el prólogo de la novela inconclusa de su marido *Night of the Aurochs* (*La noche del Uro*):

“En 1938, casi inmediatamente después de nuestro matrimonio, Trumbo comenzó a escribir Johnny cogió su fusil [...]. Trabajaba toda la noche y, a la hora del desayuno, eran sólo relámpagos de Johnny lo que yo veía aparecer. Aprendí, si bien no acerca de los escritores, sí a conocer a Trumbo. Para escribir Johnny tenía que convertirse en Johnny”⁵⁷⁶.

Y eso es exactamente lo que hizo. Tanto el protagonista de la novela como el de la película son una proyección completamente consciente y voluntaria del propio Dalton Trumbo. Así, Joe cumplirá años en diciembre, al igual que Dalton, se mudará de Colorado a Los Ángeles, como hiciera la familia de Trumbo y un largo etcétera que se irá señalando según convenga.

A pesar de la abundancia de elementos autobiográficos presentes en la novela, el apellido “Tillery” supone una referencia que no aparece ni en ésta ni en el primer borrador del guión que coescribiera con Luis Buñuel en 1964. En su único filme como director, Trumbo –al igual que hiciera en el guión de **We Who Are Young** (Harold S. Bucquet, 1940)- nombra a uno de los personajes con el apellido de soltera de su madre, Maud Tillery. Sin embargo, en **Johnny Got His Gun** el guionista y director del filme va mucho más lejos que en la película dirigida por Bucquet en 1940. En este caso, al coronel le da el nombre completo de su abuelo materno –sheriff de profesión y al que Trumbo

⁵⁷⁶ Preámbulo de Cleo Trumbo incluido en Trumbo, D.: *La noche del Uro*, Edición de Robert Kirsch, Bruguera, Barcelona, 1980.

apreciaba enormemente, como demuestra el hecho de que le dedicase su primera novela *Eclipse*⁵⁷⁷- por medio de sus iniciales M.F. Tillery⁵⁷⁸.

El empleo de nombres familiares no es exclusivo del personaje de Tillery y también va a estar presente en Joe, cuyo apellido, Boham, se corresponde con el segundo nombre del padre de Dalton, Orus Bonham Trumbo. Con respecto al apellido de Joe, cabe destacar que, en este caso, sí que figuraba en la novela de 1939. Sin embargo, y dado que ésta fue redactada siguiendo la técnica del monólogo interior, en el primer **Johnny Got His Gun**, el protagonista es incapaz de adivinar la identidad de quienes le rodean. Todo lo que antecede al primer recuerdo de Joe en la película es, por tanto, un añadido del filme por el que Trumbo opta mucho después de la redacción del primer tratamiento del guión. De hecho, la primera versión del mismo, coescrita junto con Luis Buñuel, respeta la idea original de la novela, de tal manera que, hasta el final de la película, no figura ningún diálogo entre los militares o enfermeras que rodean a Joe, permaneciendo éstos completamente anónimos.

Decisiones como la anterior, así como la necesidad que sentía Trumbo de rodar una película tanto o más autobiográfica que la novela, explican su insistencia final por afrontar el proyecto en solitario con todas sus consecuencias. Convertirse en un director novel con sesenta y cinco años suponía decir adiós a cualquier posibilidad de financiación que un proyecto como **Johnny Got His Gun** hubiera podido tener por parte de los grandes estudios. Sea como fuere, y pese a ser consciente de lo que luego acabó por suceder -que asumir la producción de la película podría causarle graves problemas financieros-, Trumbo justificó constantemente su decisión argumentando que asumir la dirección de **Johnny Got His Gun** era una necesidad:

“Un amigo mío que era editor para Campbell, Silver y Corby me propuso examinar el guión. Le respondí: No lo haré porque quiero dirigirla yo mismo,

⁵⁷⁷ Como demuestra la reedición de la misma llevada a cabo por la Mesa County Public Library Foundation en la que se corrige la omisión de dedicatoria presente en la primera edición de la novela en 1935. Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p III.

⁵⁷⁸ De acuerdo con Bruce Cook, biógrafo de Trumbo, su abuelo se llamaba Millard F. Tillery (1857-1935) y fue nombrado en dos ocasiones sheriff del condado de Montrose, Colorado. Cook, B: Op. Cit., p 26.

quiero controlar todos sus aspectos... [...] La respuesta fue sí. Cuando se pusieron a buscar financiación fueron rechazados en todos los estudios. Tuvieron un total de diecisiete respuestas negativas [...]. Hacia febrero o marzo del último año, con dificultad, se consiguió el dinero⁵⁷⁹.

La llegada al primer hospital

Aún en el hospital de campaña, el coronel Tillery explica a militares y enfermeras el estado del soldado que acaban de operar:

“Una parte de su cerebro que no ha sido dañada es la médula oblongada. Y solo por esto, el corazón, el motor bascular y el centro respiratorio funcionan. Es decir, está con vida”⁵⁸⁰.

Tras estas palabras, suena una lejana explosión fuera de campo y Trumbo pasa del primer plano de Tillery a un plano general de la tienda de campaña. Vuelve a aparecer en la banda sonora la música marcial que acompañara a las imágenes sobre las que se insertaron los títulos de crédito. Los redobles de caja están presentes durante todo el trayecto de Tillery y compañía hasta el hospital en que se ingresa al herido.

El cuerpo de Joe, tapado con una manta, se introduce en el camión ambulancia. Tras lo anterior, el coronel Tillery, con la ayuda de sus muletas, se dirige sin demasiada dificultad al coche situado delante de la ambulancia y que va a guiar la comitiva hacia hospital.

Resulta imposible pasar por alto el tratamiento que Trumbo hace en este punto del personaje de Tillery por su similitud con el empleado por Stanley Kubrick en su caracterización del general Mireau (George Macready) en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957), uno de los

⁵⁷⁹ Artículo escrito por el propio Trumbo para *Film Society* extraído de: Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 146.

⁵⁸⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

antecedentes antibelicistas cuya influencia en **Johnny Got His Gun** es más evidente.

Existen tres puntos en común entre ambos personajes –Tillery en el filme de Trumbo y Mireau en el de Kubrick- que resultan enormemente significativos:

- En ambos casos, los dos primeros rasgos introducidos de la personalidad de sendos militares son la ambición y la crueldad.
- Los dos son víctimas de algún tipo de tara física que se resalta por medio de una estudiada planificación: en el caso de Mireau, la cicatriz; en el de Tillery, la cojera.
- Unos redobles de caja de corte marcial acompañan a los dos hombres en sus marchas, asociándose así esta melodía militar con un tipo de mentalidad muy concreta que van a compartir ambos personajes.



102. La evidente similitud entre dos militares marcados por su ambición y crueldad. A la izquierda, el general Mireau (George Macready) en **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). A la derecha, el coronel Tillery (Eduard Franz) en **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971).

Tras dos elipsis temporales puntuadas por medio de encadenados, el coche del coronel Tillery y el camión ambulancia llegan a la entrada del hospital

en lo que supone la única vista exterior que nos da Trumbo a lo largo de la película de cualquiera de los hospitales en los que ingresan a Joe.

El coronel se apea del vehículo y se dirige al interior del edificio. En su camino, oímos en off el informe que él mismo ha redactado para el equipo sanitario y que incluye tanto el diagnóstico del herido como las instrucciones a seguir en su tratamiento:

“Baja no identificada número 4-7, órdenes post-operatorias del coronel M.F. Tillery del cuerpo médico de los Estados Unidos. Aunque el cerebelo aún permite movimientos físicos limitados, tales movimientos no significan nada. Si los movimientos son violentos y persisten repetidamente, deberán tratarse como espasmos musculares reflejos. Es decir, con tranquilizantes. El cerebro ha sufrido lesiones graves e irreparables. De no estar seguro de esto no le hubiera permitido seguir viviendo. Su existencia no tiene justificación si no es como estudio para ayudar a otros. Cuídenle como si él se enterase de lo que le están haciendo y sintiera el dolor. El personal sanitario recordará que la atención médica prohíbe involucrarse sentimentalmente con el paciente. Eviten involucrarse recordando que a un individuo sin cerebro le es imposible experimentar dolor, placer, recuerdos, sueños o pensamientos de ningún tipo. Por tanto, este joven estará tan carente de sueños y de ideas como lo están los muertos hasta el día en que se una a ellos”⁵⁸¹.

Mientras oímos las palabras del coronel, la cámara de Trumbo acompaña al soldado herido durante su trayecto por el hospital. En los pasillos, se apilan los heridos y mutilados que miran asombrados la masa informe que transporta la comitiva encabezada por Tillery. Al herido se le instala en una habitación oscura, iluminada únicamente por un foco situado sobre su cabeza vendada. Una enfermera comprueba que todo está en regla. Mientras, un hombre vestido de uniforme barre el suelo de la habitación. Terminada la tarea, ambos abandonan la habitación apagando la luz y dejando al herido sumido en la más profunda oscuridad.

⁵⁸¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

En cuanto al informe de Tillery, destacan una serie de aspectos que no hay que perder de vista. El primero de ellos, la deshumanización de las bajas característica en el ejército. Al no poder ser identificado, el paciente pasa a ser designado con un número.

En segundo lugar, la frialdad en el tono de voz del coronel, que resalta la crueldad de sus órdenes y procedimientos de actuación.

Tercero, la necesidad de justificar su atroz comportamiento arguyendo diagnósticos que no ha podido probar, como la lesión irreparable del cerebro del soldado.

Por último, el carácter circular o de cierre que supone la última frase seguida del fundido a negro. De hecho, la alusión a los muertos se corresponde con el fin del añadido introductorio de Trumbo para la película, así como con el inicio de la historia planteada en la novela, centrada en el personaje de Joe y dividida en dos libros, el primero de los cuales se llama precisamente “Los Muertos”.



103. Los dos planos con los que Trumbo cierra el añadido introductorio del filme. A la izquierda, una serie de heridos de guerra hacinados en los pasillos del hospital en que el coronel Tillery (Eduard Franz) ingresa a su cobaya humana. A la derecha, la primera imagen en que se pueden apreciar ciertos rasgos antropomorfos en Joe (Timothy Bottoms).

La última noche con Kareen

El primer pensamiento de Joe en la película no va a corresponderse con el que abre la novela. Mientras que ésta arranca con el recuerdo de la traumática muerte del padre de Joe, en la película Trumbo se decanta por un episodio mucho menos trágico y que permite una rápida empatía con el personaje protagonista al proporcionar al espectador muchos datos acerca de su persona. Así, el recuerdo elegido por Trumbo para que el espectador conozca al Joe previo a la explosión no es otro que el de su última noche en los Estados Unidos antes de marchar al frente.

Tras abandonar la enfermera la habitación de Joe, la imagen vuelve a quedar en negro, si bien en este caso no como consecuencia de un fundido, sino a causa de un acto diegético: las luces se han apagado y la puerta de la habitación de Joe se ha cerrado, impidiendo así el paso de la luz exterior. El fondo negro vuelve a mantenerse durante un tiempo bastante prolongado y sobre él comienzan a oírse una serie de ruidos, entre los que destacan el tic tac de un reloj y el inquietante sonido de un timbal.

Poco a poco, la oscuridad remite y, como si la cámara se fuese acostumbrando a ella, comienzan a dibujarse los rasgos del cuerpo mutilado de Joe. Sobre su primera imagen solo en la habitación, en la que apenas se le distingue, oímos por primera vez su voz:

“Kareen, Kareen, ¿qué pasa? ¿Dónde estoy? Qué oscuro está esto”⁵⁸².

El primer rasgo que destaca en la voz de Joe es el leve eco del que viene acompañada. En el primer guión redactado por Trumbo y Buñuel en 1964 ya se indicaba esto. En él se establecen cuatro identidades para Joe en la película⁵⁸³:

- 1) Joe Herido en la cama del hospital.

⁵⁸² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁸³ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op Cit., p 41.

- 2) Imagen de Joe, sano pero atrapado en la habitación del hospital con Joe Herido.
- 3) Joe Retrospectivo, es decir, Joe como era en aquellos incidentes de su pasado que él recuerda.
- 4) Joe Fantasía, o el Joe de los sueños, fantasías, pesadillas y alucinaciones.

Como veremos a lo largo de este análisis, en el último tratamiento del guión, Trumbo elimina al segundo Joe, de tal manera que en la película final solo coexisten Joe Herido, Joe Retrospectivo y Joe Fantasía. Con respecto a Joe Herido, Trumbo establece en esta nota sobre el método lo siguiente:

“Joe Herido no puede hablar... sólo puede pensar. Como nosotros necesitamos saber lo que piensa, debemos vocalizar sus pensamientos en la película. Para lograr que la audiencia lo distinga con claridad, debemos diferenciar la voz de la MENTE DE JOE de la voz normal empleada por los otros tres Joe normales. La voz de la MENTE DE JOE se verá por tanto sutilmente alterada por un delicado uso de la cámara de eco. Así, siempre que la audiencia escuche esta voz ligeramente diferente sabrá al instante que está escuchando la mente del hombre herido que está en la cama”⁵⁸⁴.

El cambio de textura en la voz de Joe al decir *“No has debido apagar la luz. Tu padre se va a enfadar”*⁵⁸⁵ tras su apreciación sobre lo oscuro que está todo pone de manifiesto que, pese a estar aún viendo a Joe en la habitación del hospital, se trata de un audio en off cabalgado de la secuencia siguiente. En efecto, lo que vemos a continuación de las palabras de Joe es el contraplano de una chica joven contestándole. Sabemos que él es la misma persona que yace en la cama del hospital dado que, a excepción del eco, la voz es la misma. Todo parece indicar que ella es Kareen, la muchacha a la que él se dirigía en la oscuridad de la habitación.

⁵⁸⁴ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op Cit., p 41.

⁵⁸⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



104. El uso del sonido –en este caso la voz de Joe (Timothy Bottoms)- para dotar de significación a la imagen. A partir de la voz del soldado desconocido –cuya sombra, en blanco y negro, apenas puede ser percibida en la imagen de absoluta oscuridad de la izquierda-, Trumbo identifica al personaje que yace en el hospital con el joven del recuerdo –en la imagen de la derecha, en color-. Además, el cambio en el cromatismo subraya el paso de la realidad a la subjetividad de Joe.

La conversación que van a mantener Joe y Kareen (Kathy Fields), así como la secuencia que sigue en el dormitorio de ella, están extraídas casi al pie de la letra de la novela. La única diferencia entre ambas estriba en el punto de arranque. En la novela, Joe recuerda su última noche con Kareen tras percatarse de que no tiene brazos. Eso le lleva a preguntarse encolerizado qué habrán hecho sus médicos con el anillo que su novia le regaló antes de marchar al frente. El recuerdo del anillo lleva a Trumbo a arrancar el flashback en la novela con la recepción del mismo la noche antes de marchar al frente. Así, antes de que Joe comente lo inapropiado de apagar la luz, Kareen le regala un anillo que sólo le cabe en el meñique⁵⁸⁶. Dado que, en el filme, Trumbo altera el orden cronológico de la secuencia, resulta lógico que prescinda del incidente del anillo.

El segundo gran cambio con respecto a la novela está en la respuesta que Joe da a la siguiente pregunta de Kareen:

⁵⁸⁶ En el primer tratamiento del guión escrito en 1964 la ubicación temporal de ésta secuencia es la misma que en la novela, con lo que la conversación relativa al anillo sí que figura. Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 47.

“Joe, ¿puedo preguntarte una cosa? ¿Por qué te ofreciste voluntario?”⁵⁸⁷.

Tanto en la novela como en el primer guión del filme, Joe no se alista voluntariamente, sino que es reclutado. El cambio que implica el alistamiento voluntario de Joe en la lectura del filme es bastante grande y vincula de manera significativa **Johnny Got His Gun** con la película precursora del antibelicismo cinematográfico ambientado en la Gran Guerra, **All Quiet on the Western Front** (**Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930). En el filme de Milestone, el motivo de que Paul Bäumer (Lew Ayres) y sus compañeros de clase corran a alistarse no es otro que el engaño y la demagogia, personificadas por su profesor Kantorek (Arnold Lucy). El cambio que Trumbo propone en la versión final del guión de **Johnny Got His Gun** es interesantísimo por introducir esta misma idea. Una idea que ya estaba en la novela de 1939 pero que resultaba algo minimizada precisamente porque Joe había ido a la guerra obligado, convirtiéndose su fatal destino en algo inevitable. Sin embargo, en las palabras con que Joe justifica su alistamiento voluntario a Kareen vamos a encontrar muchas de las respuestas a sus motivaciones. Unas respuestas que establecen una serie de conexiones con **All Quiet on the Western Front**:

“De todas maneras, me iban a llamar dentro de seis meses. Además, Pinky y Larry se han ido ya [...]. Si la patria te necesita hay que ir. Debes ir”⁵⁸⁸.

La voz de Joe en las últimas dos frases suena mecánica, como si repitiera algo que ha oído una y otra vez. No parece demasiado convencido de lo que dice y la mayor razón de peso para ir a la guerra parece ser que sus amigos ya están ahí. La misma razón que llevaba al joven Behm (Walter Browne Rogers) a seguir a sus compañeros en el filme de Milestone de 1930.

⁵⁸⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁸⁸ Ibidem.



105. El discurso demagógico de Kantorek (Arnold Lucy) desencadena en **All Quiet on the Western Front** (*Sin novedad en el frente*, Lewis Milestone, 1930) una explosión de sentimiento patriótico que concluye con el alistamiento voluntario de todo su alumnado.

Por Kareen nos enteramos de que Joe podría haber quedado exento de alistarse por “*lo de*” sus hermanas”. Esta mención, que tampoco figura en la novela, es la que implica, en este punto, un mayor cambio de significación del filme con respecto al texto original. Las palabras de Kareen dejan claro que Joe podría haber evitado su trágico destino, al igual que Paul, Behm y el resto de los alumnos de Kantorek en **All Quiet on the Western Front**.

La respuesta de Kareen a las palabras patrióticas de Joe supone la primera manifestación explícita de corte antibelicista que encontramos en la película:

*“Yo no creo que nadie deba ir. Te matarán [...]. Mucha de la gente que matan no pensaban que les tocaría a ellos”*⁵⁸⁹.

Joe la consuela diciendo que muchos vuelven vivos. La respuesta de ella, en primer plano con la música de jazz procedente del tocadiscos de fondo, es concluyente:

*“La mayoría de ellos, Joe, no vuelven nunca”*⁵⁹⁰.

⁵⁸⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁹⁰ Ibidem.

Entonces, Kareen le mira con ternura y comienza el intercambio de carantoñas y declaraciones de amor que vienen a derivar en una serie de abrazos y besos cada vez más apasionados. Joe acaricia el muslo de Kareen por debajo de su abrigo mientras se pega a su cuerpo sin dejar de besarla. Se oye el ladrido de un perro fuera de campo, pero ninguno de los enamorados se da cuenta. El ladrido avisa de la llegada de Mike (Charles McGraw), el padre de Kareen, a quien oímos cerrar la puerta de entrada con un portazo. Tampoco se percatan los dos amantes de que la música del tocadiscos ha dado paso al ruido blanco que indica el final de la cara del vinilo.

Repentinamente, la lámpara que hay tras ellos se enciende. Los dos dejan de besarse violentados y voltean la cabeza para comprobar que han sido sorprendidos por el padre de Kareen:

“Ya basta. No consiento esto en mi casa. ¿Dónde os habéis creído que estáis, en el asiento trasero de un auto?”⁵⁹¹ Levantaos de ahí y comportaos como Dios manda”⁵⁹².

Como bien indica la acotación del guión, tomada literalmente de la novela, Kareen se pone en pie y, pese a su corta estatura, planta cara a su padre⁵⁹³ justificando su conducta y aludiendo a la inminente marcha de Joe. Mike, consciente del sufrimiento de su hija, reacciona como ninguno de los dos jóvenes esperaba: enviando a la pareja al dormitorio de su hija para que tengan, al menos, la oportunidad de pasar su última noche juntos. Tras su propuesta, que constituye una invitación directa para que su hija sea desvirgada por Joe, Mike mira al suelo. Kareen se para en su camino al dormitorio y Joe queda con la mirada perdida en algún punto indeterminado de la habitación. Trumbo pasa a un plano más corto en el que vemos intercambiar

⁵⁹¹ Algo que puede tomarse como un subrayado de la imagen anterior en la que, debido al encuadre, la iluminación y la actitud de la pareja podía llegar a pensarse que, en efecto, estuvieran besándose precisamente en el asiento trasero de un coche.

⁵⁹² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁹³ Ya en la primera versión del guión coescrito con Buñuel se indica: “Kareen se levanta —es una joven que mide poco más de cinco pies— y se planta frente a su padre” (Trumbo, D. y Buñuel, L. Op. Cit.). En la novela, Trumbo señala: “Kareen se puso en pie. Media apenas cinco pies y una pulgada [...]. Kareen miró sin miedo al viejo Mike” (Trumbo, D.: Johnny cogió su fusil, Op. Cit., p 52).

una mirada a los dos enamorados antes de que Kareen reanude su marcha con rumbo a la habitación. Joe la sigue con la cabeza que, una vez ella ha abandonado el salón, vuelve hacia su padre. Él no quita ojo del suelo, es incapaz aún de levantar la vista. Corrobora su decisión con unas palabras que ponen de manifiesto que estamos ante un pobre buen hombre, un trabajador al que todo lo que le ha dado la vida es una hija a la que ama con locura.

Al hablar de su empleo actual en el ferrocarril, Mike puede al fin levantar la cabeza y mirar a Joe a los ojos:

*“En fin, entra con ella ahí. Está asustada. Anda, entra. Rodéala con tus brazos. Sabes como tratarla, ¿verdad? No es una puta. Lo sabes, ¿verdad?”*⁵⁹⁴.

Resulta interesante reparar en la referencia que Mike hace a la prostitución y que puede resultar extraña hoy en día. En la obra de Trumbo, incluida la novela en que se basa el filme, son habituales las referencias a las prostitutas a la hora de referirse a la pérdida de la virginidad de los chicos adolescentes. En el caso de dos de sus tres primeras novelas, *Eclipse* y *Johnny Got His Gun*, la adolescencia de algunos de sus protagonistas discurre en Shale City, sobrenombre inventado por Trumbo para la ciudad de Colorado que le vio crecer, Grand Junction. Ambas novelas dedican un espacio considerable a relatar las historias del burdel de Shale City en que se iniciaban los jóvenes de la ciudad, regentado –en ambos casos- por la madame Stumpy Telsa. El personaje de dicha madame, cuyo papel posee una importancia enorme en *Eclipse*, está basado en una habitante real de Grand Junction llamada “Broken Jaw Nell” Paige⁵⁹⁵. La insistencia de Trumbo en la importancia de “Broken Jaw Nell” en la vida de Grand Junction –y, más concretamente, en su vida personal si nos remitimos a la ya mencionada identificación entre el joven Trumbo y Joe- nos lleva a pensar que la iniciación sexual de Trumbo –al igual que la de Joe, como queda claro en la novela y tal y como le confesará a Kareen en la cama en la secuencia siguiente del filme- tuvo lugar en el burdel

⁵⁹⁴ *Johnny Got His Gun* (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁵⁹⁵ De acuerdo con el listado “Who’s who in Shale City?” incluido en el prólogo de la reedición de *Eclipse*. Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p XII.

de la célebre madame de su ciudad. Esto explicaría la dignidad con que el guionista nacido en Montrose imbuye a los personajes femeninos dedicados a la prostitución, algo que veremos de manera explícita en **Johnny Got His Gun** por medio del recuerdo de Lucky, la prostituta norteamericana que conoce Joe en el frente.

La primera vez que vemos a Joe en la habitación de Kareen es reflejado en el espejo del tocador de ésta. Además de por estética, la elección de este plano resulta bastante significativa dado que la conversación “en el espejo” no figura ni en la novela ni en el primer guión de la película. El espejo nos facilitará una serie de datos relativos a Kareen que quedarán confirmados en su conversación con Joe. Lo primero que destacan son las zapatillas de ballet, así como las numerosas láminas de flores que hay sujetas en él. Se trata de una decoración claramente infantil que nos indica que quien duerme en esa habitación es todavía una niña. Buscar una interpretación simbólica en el espejo lleva, en este caso concreto en el que estamos ante un recuerdo y no una fantasía de Joe, a la sobreinterpretación. En ella incurre Peter Hanson en su estudio sobre Dalton Trumbo al dotar al espejo de una función simbólica que Trumbo no busca en absoluto. Sí que es cierto que el espejo sirve para enmarcar el rostro de Joe en el mundo de Kareen, pero de ahí a decir que la función de éste es unir el presente –Joe-, pasado –las zapatillas de ballet-, y futuro –su rostro expectante por la mujer en que se va a convertir esa noche-, resulta excesivo⁵⁹⁶, en tanto en cuanto Trumbo recurre únicamente a los elementos infantiles de la habitación para vincularlos con la Kareen que vemos en el espejo. Es decir, las zapatillas de ballet no nos hablan de la Kareen del pasado, como erróneamente apunta Hanson, sino de la del presente. Lo que Trumbo está matizando a partir de la conversación que antecederá al coito –no solo la del espejo, sino también las de la bata y las flores- es el carácter infantil de Kareen. Así, Trumbo subraya que la joven que vemos reflejada en el espejo es aún una niña emocionalmente, si bien no físicamente. De esta manera, el autor diferencia el amor de Kareen del de la última enfermera que atiende a Joe, mucho más madura y consciente de su sexualidad. Para Kareen, el sexo,

⁵⁹⁶ Hanson, P.: Op. Cit., p 188.

que está a punto de descubrir, va a tener una connotación de juego inocente que no va a poseer para la enfermera interpretada por Diane Varsi, que se entrega sexualmente a Joe sin que éste lo pida.



106. La conversación en el espejo y la decoración del dormitorio de Kareen (Kathy Fields) como subrayado del carácter infantil de la novia de Joe (Timothy Bottoms).

Reflejada en el espejo, vemos a Kareen mirar con ternura a Joe. Éste sonríe feliz y halaga la vanidad de su novia elogiando su habitación. Como hemos indicado anteriormente, a pesar de que la decoración sea reciente, estamos ante una habitación tremendamente infantil. Esto indica que la mentalidad y el carácter de quien ahí vive siguen teniendo una conexión con la infancia muy importante.

Kareen se voltea y dejamos de verla reflejada en el espejo para pasar a ver cómo, en primer plano, se mordisquea el labio inferior mientras mira fijamente a Joe con un gesto de deseo. Ambos están pensando en lo mismo, lo que queda patente en la siguiente frase de Joe, que, en un primer momento, podría resultar anodina pero que no lo es tanto si atendemos a lo que hay tras ella. Joe le indica a Kareen que uno de los cuadros de la habitación está torcido. Ella sonríe y corre a enderezarlo. No resulta en absoluto casual que el cuadro al que Joe se refiera sea el que está situado sobre la cama de su novia. Aunque Trumbo no nos ha mostrado el contraplano, la mirada de deseo de Kareen ha provocado que Joe mirara hacia ese sitio concreto: la cama.

Sobre el cuadro que endereza, y que, este sí, en el futuro estará dotado de una función simbólica importante⁵⁹⁷, ella comenta que era de su madre. Al terminar de manipularlo –y una vez lo ha dejado en la posición correcta-, Kareen baja rápidamente de la cama, de la que quita velozmente la colcha. Acto seguido, levanta la vista y vuelve a mirar con deseo a Joe. Tras un breve silencio, le pide que se quite los zapatos. Mientras él obedece sumiso, ella corre a meterse bajo las sábanas. Después de una serie de contorsiones, asoma la cabeza sonriente y deja caer su vestido al suelo. La cámara gira lentamente hacia Joe, que trata de desabrocharse los cordones de sus zapatos sin quitar ojo de lo que sucede en la cama. En el margen derecho del plano volvemos a ver la mano de Kareen que, esta vez, saca de debajo de las sábanas sus largos calcetines de invierno. Trumbo pasa a un primer plano de Joe, que sonríe al ver caer las enaguas de su novia. Unas enaguas que nos serán mostradas en el contraplano que sigue a modo de plano subjetivo de Joe.



107. La coincidencia visual entre el cuerpo informe de Kareen (Kathy Fields) desvistiéndose a escondidas en su habitación –a la izquierda- y el protector que cubre el mutilado cuerpo de Joe (Timothy Bottoms) –a la derecha-.

Tras la caída de las enaguas, Joe aparta la vista de la cama para poder quitarse los zapatos ya que, en todo este tiempo, su interés por lo que sucedía ahí le ha impedido llevar a cabo su tarea. Cuando termina, sabe que ella está

⁵⁹⁷ Este cuadro, además, supone la primera constatación de que todas las fantasías de Joe partirán de elementos reales, como veremos más adelante.

completamente desnuda bajo las sábanas, lo que le hace carraspear nervioso y dirigirse lentamente a la cama con los zapatos en la mano. Ella le pide que se dé la vuelta porque tiene que levantarse para coger algo. Él replica con ternura que quiere verla. La dulce negativa de ella sumada a su modo de cerrar los ojos resulta bastante infantil. Aún así, Joe acepta a coger la bata. A su vuelta del armario, termina de quitar la manta de la cama diciéndole a Kareen que es una “*noche calurosa*”, en una nueva alusión de índole sexual.

Cuando Joe le va a dar la bata a su novia somos testigos de un jugueteo inocente que, si bien refuerza la idea de complicidad y ternura existente entre ambos –aunque en la novela no es así, en la película queda bastante claro que Kareen es el primer amor de Joe-, también sirve a Trumbo para reincidir en el infantilismo del personaje interpretado por Kathy Fields.

Intencionadamente, Joe aleja la bata para que su amada tenga que valerse para cogerla de alguna de sus dos manos, que en ese momento agarran con fuerza la sábana hasta el cuello ocultando por completo su desnudez.

Kareen entra en el juego, pero en ningún caso suelta la sábana, con lo que lo más que puede llegar a ver Joe de su cuerpo desnudo es la espalda. Aún así, y a pesar de su deseo, Joe nunca pierde sus formas de caballero y cada uno de sus comportamientos es más decente que el anterior⁵⁹⁸. De esta manera, algo que podría resultar bastante sensual acaba siendo tremendamente inocente, una idea que se ve reforzada por los dos cuadros con dibujos de cachorros de perros y gatos que hay a la espalda de Joe.

Mientras él la ayuda a ponerse la bata, ella no deja de reír. Visualmente, no queda duda alguna de que es como si Kareen estuviera jugando a un juego que, por otra parte, le agrada enormemente –no hay que perder de vista que, pese a que su carácter sea infantil, ya es físicamente una mujer sexualmente madura-. Precisamente por lo anterior, a su vuelta a la habitación sujetando el

⁵⁹⁸ En este sentido, esta secuencia vuelve a estar conectada con **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) al guardar enormes similitudes con la de la noche que pasan Paul y la muchacha francesa en ella.

jarrón con flores –“*Debemos tener flores*”⁵⁹⁹, le dice a Joe anticipando lo que va a ocurrir-, el deseo vuelve a aparecer en su mirada y una Kareen menos infantil se ofrece a desnudarse para que él la vea si así lo quiere.

Conviene señalar que el cambio de actitud de Kareen viene puntado visualmente por su llegada con las flores. Unas flores que, no obstante, vuelven a conectarla con la infancia al convertirse en un símbolo de su virginidad: Kareen, que, como deja claro Trumbo en esta secuencia, sigue siendo una niña, intenta poner un punto de romanticismo a la pérdida de su virginidad –que, con total seguridad, ella jamás esperó que se produjese en esas circunstancias sino, como la chica norteamericana media de su época, en su noche de bodas- introduciendo las flores en la habitación.

Pese al ofrecimiento de su novia, Joe no pierde la caballerosidad en ningún momento y su respuesta es tan decente como sincera:

“*Si tú no quieres que te vea, yo tampoco*”⁶⁰⁰.

Esta respuesta, idéntica a la que da el personaje de Gunther al de Inge en la novela inconclusa de Trumbo *Night of the Aurochs (La noche del Uro)*⁶⁰¹, pone de manifiesto la contraposición que suele hacer el guionista entre buenas y malas personas en función de su comportamiento sexual. El protagonista de *Night of the Aurochs*, Ludwig Grieben, es un obseso sexual que, en su infancia, obliga a su vecina Inge, de once años, a las mayores vejaciones y humillaciones sexuales que era capaz de concebir a su corta edad por medio del chantaje y la intimidación. Cuando quiere hacer a su mejor amigo Gunther partícipe de sus fechorías y decide desnudar y humillar a Inge delante de él, ella le pide entre lágrimas que pare aludiendo a que, con seguridad, su amigo no quiere verla así. La respuesta de Gunther a las palabras de Inge es exactamente la misma que la dada por Joe a Kareen. Trumbo establece así una diferencia moral fundamental entre ambos amigos a través de su conducta y actitud frente al sexo, algo a lo que recurrirá constantemente en su obra y que

⁵⁹⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁰⁰ Ibidem.

⁶⁰¹ Trumbo, D.: *La noche del Uro*, Op. Cit., p 94.

vuelve a quedar de manifiesto en la secuencia del dormitorio de Kareen en **Johnny Got His Gun**.

Por su mirada a Joe, comprendemos que Kareen está deseosa de mostrar su desnudez a su amado, pero su pudor le impide confesarlo. Así, a pesar de la ambigua respuesta de éste, ella se da la vuelta y, tras atusarse sensualmente el pelo, se quita la bata quedando completamente desnuda ante él. En el momento en que Kareen se da la vuelta para que Joe la contemple, Trumbo pasa a un primer plano de éste que sonrío, suspira y mira ensimismado cómo su amada se dirige hacia la cama. Ninguno de los dos habla. En el siguiente plano, vemos como ella se mete otra vez bajo las sábanas, coloca un cojín a su lado y lo golpea en dos ocasiones invitando a Joe a que ocupe el lugar que ha dejado para él. Suena entonces el silbato de un tren. Lejos de ser un sonido extradiegético, se trata de un ruido procedente del exterior de la casa. No debemos olvidar que Mike, el padre de Kareen, trabaja en el ferrocarril, con lo que resulta bastante lógico que el inmueble esté cerca de la estación.

En cualquier caso, el silbato marca el fin de los juegos infantiles. Por primera vez, Trumbo pone en boca de Kareen una pregunta capciosa –“*Bueno, ¿a qué esperas?*”⁶⁰²– antes de que apague la luz y, desde su cama, contemple cómo Joe se desnuda para correr hacia ella. Reincidiendo en su deseo, el guionista y director pasa a un primer plano de Kareen en el que la volvemos a ver esbozando una gran sonrisa primero y, tras quitarse Joe los pantalones y la ropa interior, mordiéndose sensualmente el labio por segunda vez.

Joe se mete bajo las sábanas completamente desnudo. El pudor le impide acercarse a Kareen, de tal manera que ambos quedan desnudos bajo la misma sábana pero ocupando cada uno un extremo de la cama diferente. Sin quitar la vista del techo, muy nervioso, Joe acerca su pie al de su amada. Instintivamente, ella aleja el suyo, pero pronto rectifica y vuelve a ponerlo en su

⁶⁰² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

posición inicial buscando el pie de su novio. Los pies vuelven a tocarse y, esta vez, no se separan. Ella sonríe y él trata de acercarse un poco más estirándose con disimulo. Suena la cisterna del baño. La pareja oye al padre de ella, que aún camina por la casa. Ambos se sienten algo cohibidos. Cuando cesa el ruido, aparece en la banda sonora una música de metales percutidos muy suave. Los dos se miran, se sonríen y ella le confiesa lo a gusto que está así., La respuesta de Joe a la siguiente pregunta de Kareen –“*¿Habías estado alguna vez así con otra?*”⁶⁰³- deja claro algo a lo que nos referíamos tras la alusión de su padre a la prostitución: pese a que para Joe no va ser su primera experiencia sexual, el resto de ocasiones en que ha mantenido relaciones sexuales ha sido con prostitutas, o como él mismo aclara:

*“No con nadie a quien amara”*⁶⁰⁴.

A ella le consuela la respuesta y le dice que se alegra. Ahora es él quien pregunta a su amada por su virginidad, pese a conocer perfectamente la respuesta de antemano. Kareen, volviendo al jugueteo infantil por un breve espacio de tiempo, finge ofenderse reprendiendo a Joe por preguntarle eso a “una dama”. Joe, que ya ha terminado de acercarse a Kareen, ríe mientras dice:

*“Tú eres una irlandesita”*⁶⁰⁵.

Dada la extrañeza de la respuesta de Joe –pésimamente traducida en la versión al castellano, en la que el personaje llama incomprensiblemente a su amada “payaso” en vez de “irlandesita”-, conviene explicarla antes de continuar con la descripción analítica de la secuencia. Si nos remitimos al original, en el que Joe le dice a Kareen “*You’re a mick*”, cuya única traducción posible es la que se ha indicado arriba, resulta imprescindible contextualizar el calificativo empleado por el personaje interpretado por Timothy Bottoms de cara a comprender el motivo de su inclusión por parte de Trumbo. A principios del

⁶⁰³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁰⁴ Ibidem.

⁶⁰⁵ Ibidem.

siglo XX “*mick*” era una palabra muy común en la jerga norteamericana y solía emplearse despectivamente para los emigrantes irlandeses. Por el tono de voz tierno con el que Joe se lo dice a su novia, queda claro que él lo emplea de un modo cariñoso. A pesar de ello, la voluntariedad de su uso no ha de ser pasada por alto. Lo que subyace tras el comentario de Joe es una evidente diferenciación cultural y de clase que sirve a Trumbo para completar la caracterización del personaje de Kareen. Su origen irlandés implica una serie de conclusiones que no han de pasarse por alto:

- 1) Religiosas: Dados sus antepasados, Kareen ha de ser necesariamente católica. Es este razonamiento evidente el que sirve de justificación y explicación a las palabras de Joe. Al ser católica, Kareen ha sido educada como tal, con lo que, de acuerdo con la estricta moral católica de la época en que se ambienta en el filme, la novia de Joe ha de ser necesariamente virgen.
- 2) Sociales: No hemos de olvidar que las palabras de Joe surgen como reacción al reproche de Kareen en el que se refiere a sí misma como “*una dama*”. Al ser hija de inmigrantes irlandeses, Kareen pertenece a un estrato social humilde –algo que ya se ha podido comprobar en el salón con la presentación de su padre, un auténtico proletario-. Así, el calificativo de “*irlandesita*” ha de entenderse como una llamada de atención sobre su clase social por oposición al término “*dama*”, de enormes connotaciones burguesas. De esta manera, Trumbo introduce el primer planteamiento marxista en la película, al referirse a Kareen y su novio como miembros de una clase social humilde, proletaria. Una idea de enorme importancia a la hora de comprender parte de la crítica antibelicista de la película: son las clases sociales humildes a las que recurre el Estado a la hora de reclutar soldados para que luchen en beneficio de aumentar el poder

de aquellos que les han relegado económicamente al estrato más bajo.

Tras la doble confesión –la de la virginidad de Kareen y la de la pérdida de la misma en un burdel por parte de Joe-, ella le mira a los ojos, sonríe y confiesa que nunca había estado así con alguien. Joe contesta que lo sabía, pero ella le replica que no podía saberlo antes de volver a pedirle lo mismo que al iniciarse la secuencia en el salón:

*“Joe, no quiero que te vayas, quiero que escapes”*⁶⁰⁶.

Resulta evidente que bajo la petición de Kareen subyace la idea de la deserción que se explicitará verbalmente en la secuencia de la despedida en el andén de la estación de tren. En definitiva, la petición de Kareen constituye una llamada abierta a la desobediencia civil en una alusión directa al planteamiento expresado por Henry David Thoreau en 1849 su ensayo *Del deber de la desobediencia civil*, en el que se oponía abiertamente a la injusta guerra entre su país, Estados Unidos, y México. La preferencia de amar a un desertor que a alguien que acude sumisamente a una guerra que el filme demostrará injusta y carente de sentido, hace de Kareen la portavoz de Trumbo en este momento de la película, uno de los que ponen de manifiesto de la manera más evidente posible la influencia de Thoreau en los planteamientos vitales e ideológicos de Trumbo. De acuerdo con el ensayista norteamericano:

*“Todos los hombres reconocen el derecho a la revolución, es decir, el privilegio de rehusar adhesión al Gobierno y de resistírsele cuando su tiranía o su incapacidad son visibles e intolerables”*⁶⁰⁷.

Incapaz de ver lo que Kareen está planteando –que es, en definitiva, la desobediencia civil planteada por Thoreau en su ensayo y por el propio Trumbo en guiones como el de **Spartacus (Espartaco)**, Stanley Kubrick, 1960)-, Joe se

⁶⁰⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁰⁷ Thoreau, H.D.: Op. Cit., p 312.

comporta de acuerdo al canon de masculinidad que se espera de él: trata de quitar hierro al asunto tomándole el pelo a su amada al plantear que lo que ella no quiere es que vea París. El tierno beso que sigue a la frase de Joe se prolonga notablemente en el tiempo y, cuando se dispone a comenzar el acto sexual, da paso a un sonido de percusión de corte marcial muy similar al que oyésemos al inicio del filme. Un sonido que vuelve a no ser extradiegético al tratarse de un cabalgado sonoro de la secuencia que sigue.

La despedida en la estación

Por corte, Trumbo pasa a la estación de ferrocarril, donde una banda toca la marcha militar con que finalizase la secuencia anterior. Kareen repite a su amado que no se vaya, volviendo a instarle a la deserción en una llamada, si cabe, más directa a la desobediencia civil:

“Kareen: No vayas, Joe. Por favor, no vayas. Escápate.

Joe: ¿A dónde, a los astilleros?

Kareen: Donde sea. En serio, yo te esconderé.

Joe: ¿Prefieres que sea un desertor?

*Kareen: Sí. Te matarán, Joe, sé que te matarán”*⁶⁰⁸.

La consideración de Kareen de que es mejor convertirse en un desertor que en alguien que muere por la patria en una guerra injusta vuelve a conectar de manera directa el pensamiento de Trumbo con el de Thoreau. En su ensayo *Del deber de la desobediencia civil*, el pensador norteamericano abogaba en los siguientes términos por la deserción de los soldados norteamericanos como muestra de su oposición a la injusta guerra colonialista que su país libraba con México:

⁶⁰⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

“El soldado que rehúsa intervenir en una guerra injusta es aplaudido por aquellos que no rehúsan sostener al Gobierno injusto que la libra; por aquellos cuyos actos y autoridad mismos él desprecia y rasa con lo más vil”⁶⁰⁹.



108. Dos planteamientos radicalmente opuestos. A la izquierda, Ellen (Phyllis Thaxter) se muestra absolutamente convencida de que Ted (Van Johnson) regresará de su justa misión para librar al mundo de la amenaza fascista en **Thirty Seconds Over Tokyo (Treinta segundos sobre Tokio**, Mervyn LeRoy, 1944). A la derecha, Kareen (Kathy Fields) confiesa a Joe (Timothy Bottoms) su certeza de que morirá en la guerra injusta a la que parte en **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971).

Mientras Joe y Kareen mantienen lo que va a ser su última conversación, Trumbo enlaza el discurso antibelicista de Kareen con la figura de lo que, en la época en que está ambientado el filme, se conocía como “War Monger” –que, literalmente, ha de traducirse como “vendedor de guerra”-: un hombre que anima a las masas a alistarse valiéndose de su capacidad para la oratoria. Su aparición en este punto del filme pretende explicar el motivo del alistamiento voluntario de Joe. Al igual que el alumnado de **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) –el profesor Kantorek no era sino otro “War Monger”-, Joe ha sido, en parte, convencido por la retórica vacía de alguno de los múltiples hombres que, como éste, recorrían América en aquella época tratando de alistar a jóvenes incautos.

⁶⁰⁹ Thoreau, H. D.: Op. Cit., p 316.

Sin embargo, a Kareen la banal palabrería del “War Monger” ni le importa ni le influye lo más mínimo, como demuestra su tercera propuesta de deserción.

Kareen le pide a Joe que le abraze fuerte y la rodee con sus brazos mientras el charlatán alcanza el punto álgido de su discurso. Captado por la cámara de Trumbo por medio de un contrapicado, el charlatán comienza a rezar. Kareen, con la cabeza apoyada en el pecho de Joe, vuelve a convertirse en la perfecta portavoz ideológica del guionista, enlazando esta vez las ideas de desobediencia y antibelicismo con la crítica religiosa:

*“Yo no puedo rezar así. Solo puedo decir: Dios, por favor, no dejes que se vaya. No dejes que le mater”*⁶¹⁰.

Como se ha indicado en la secuencia anterior, es evidente que Kareen ha sido educada en la moral católica al ser hija de emigrantes irlandeses. Ha recibido, por tanto, una educación religiosa que no puede evitar poner en duda en este momento preciso, cuando Trumbo asocia la religión con la guerra por medio del personaje del “War Monger” que reza por los reclutas que marchan a dar su vida por la patria. Al poner en duda la moralidad de dicha guerra por la que otros rezan, Kareen se está planteando, a su vez, la moralidad de una religión que defiende y respalda tamaña injusticia. Una injusticia por la que millones de personas han de morir.

El sonido del pitido del tren vuelve a ser empleado por Trumbo para poner fin a una acción, en este caso la despedida. Joe deja a Kareen en el andén y, mientras se dirige al vagón, mira atrás. En la banda sonora comienza a distinguirse el silbido de la bomba que ya apareciera al final de los títulos de crédito. El silbido se hace más presente en el primer plano de ella despidiéndose, así como en el contraplano de él diciendo adiós junto a la bandera americana. El plano de Joe a la derecha de la bandera explicita visualmente la crítica al patriotismo militarista y probólico que plantea Trumbo en **Johnny Got His Gun** al asociar la futura desgracia de Joe –que el guionista

⁶¹⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

y director nos muestra en el contraplano de Kareen por medio de una pantalla partida- con el concepto de “Patria”.



109. A la izquierda, Joe (Timothy Bottoms) se despide con un gesto que hace referencia directa al símbolo de la paz, popularizado durante la época de estreno del filme (1971) como consecuencia de la fuerte oposición civil a la guerra de Vietnam. A la derecha, el contraplano del anterior, en el que Trumbo da la razón a Kareen (Kathy Fields) haciendo convivir dos temporalidades: el presente en la estación y el futuro destino de su amado en el campo de batalla.

Tras el plano de Joe junto a la bandera, Trumbo pasa a un plano americano de Kareen en el andén. Ella ocupa el lado izquierdo de la pantalla, que Trumbo parte en dos, de tal manera que, a la derecha, vemos a Joe en la guerra tratando de refugiarse de la bomba que termina por estallar junto a él. Momentos antes del impacto de la bomba, Kareen desaparece del plano. Así, en el momento previo a resultar irremediablemente herido, el personaje de Joe ocupa toda la pantalla.

De esta manera tan visual, Trumbo da la razón a la que ha sido su portavoz a lo largo de la secuencia. Tal y como ha señalado Kareen, lo único seguro que se encuentra en la falsa gloria que prometen el patriotismo y la lucha por la democracia es la muerte. O, en el caso de Joe, tal y como le dirá Cristo en una de sus fantasías, algo mucho peor.

El segundo cambio de hospital

La explosión causante de las mutilaciones y heridas de Joe nos devuelve al interior de la habitación del hospital en que el soldado ha sido ingresado. Vuelve a producirse un cambio en el cromatismo de la imagen: Trumbo pasa del color que ha empleado en el flashback al blanco y negro que, desde el inicio del filme, viene siendo utilizado para la acción que transcurre en el presente. Esta inversión, no sólo estética sino también funcional, enfatiza la oscuridad y la tristeza del presente de Joe frente a su pasado luminoso y feliz. Esta diferenciación entre las dos temporalidades en las que discurre la película guarda una enorme similitud con el cambio de registro que el guionista planteaba en **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943), en donde el pasado era retratado a modo de comedia ligera –en un recurso que servía a Trumbo para subrayar la felicidad de Jo (Ginger Rogers) en Shale City- mientras que el presente se desarrollaba de acuerdo a un código estrictamente melodramático.

En la habitación del hospital en que ha sido ingresado Joe sigue sonando el tic tac del reloj. El soldado herido continúa preguntándose por qué no encienden la luz mientras la cámara se acerca a él. Vemos por primera vez su estado con detenimiento. Su cara está completamente vendada y ha sido tapada con la ayuda de una máscara. El pelo lo tiene muy corto, casi a cepillo, y la forma de su cuerpo no se puede percibir a causa de una estructura de cerca de un metro de alto que rodea su tórax y sobre la que cae una sábana.

La voz con eco de Joe -lo que oímos, por tanto, es su mente, sus pensamientos- nos informa acerca de su estado: no ve ni oye nada.

“Siento cómo me late la sangre en las venas, pero no oigo las pulsaciones con los oídos. Si no oyes tus pulsaciones, estas sordo”⁶¹¹.

⁶¹¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Pero, rápidamente, desecha la idea y concluye que debe de estar soñando, algo que el espectador sabe que no es cierto gracias al prólogo introductorio y, en especial, al informe clínico de Tillery.

El dolor lleva a Joe a tirar un plato que hay junto a él. Comienza a divagar, fruto del dolor, y continúa enumerando sus sensaciones. A partir de sus pensamientos comprendemos que lo único que Joe no ha perdido es el sentido del tacto a través de su piel. Gracias a esto, el soldado malherido se da cuenta de que está cubierto con vendas hasta la cabeza, con lo que deduce que la suya ha de ser una herida grande.

En su cabeza, Joe escucha el sonido de un teléfono. Trumbo se cuida de situar este sonido únicamente en la mente de Joe por medio del uso del eco. La insistencia del estridente timbre pone nervioso a Joe:

“No, los teléfonos a media noche dan mala suerte. No dejes que nadie conteste, padre”⁶¹².

Este incidente del teléfono se corresponde con el inicio de la novela, en la que el primer recuerdo de Joe es la llamada con la que le comunican la muerte de su padre.

Aún así, en la película, Trumbo introduce una diferencia con respecto a este mismo episodio en la novela. En el momento en que Joe escucha el teléfono, entra Tillery en la habitación y le hace el último chequeo médico antes de su inminente traslado de hospital.

La muerte del padre de Joe

En el momento en que Tillery se dispone a abandonar la habitación de Joe, y mientras los enfermeros preparan lo necesario para su traslado, vuelve a sonar el teléfono. Al igual que sucediera antes del primer recuerdo de Joe, que

⁶¹² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

venía antecedido por el comentario acerca de la luz, su segundo recuerdo será introducido precisamente por éste sonido telefónico, al que sigue –aún sobre el plano de Joe en el hospital- una línea de diálogo que permite a Trumbo situar espacialmente el recuerdo de Joe:

*“Davis Perfection Bakery, Rudy al habla. ¿Dígame?”*⁶¹³.

Tanto la voz de Rudy (Joseph Kaufman) como la de Joe contestando “Ya voy”⁶¹⁴, suenan cabalgadas sobre la imagen en blanco y negro de la habitación del hospital. Trumbo vuelve a pasar al color, puntualizando de esta manera que todo lo que veamos a continuación provendrá de la subjetividad de Joe.

La secuencia sobre la muerte del padre, como la mayoría de los recuerdos en los que aparece la figura paterna, tiene una mayor importancia autobiográfica que argumental. Todo lo ocurrido en ella, desde el nombre de la panadería –Davis Perfection Bakery- hasta la habitación en que muere el padre de Joe es completamente autobiográfico. De hecho, de acuerdo con Marsha Hunt, que interpreta el papel de la madre de Joe en el filme, la casa que aparece en pantalla es aquella en que Trumbo vivió con su familia a su llegada a Los Ángeles en julio de 1925. Dado el verismo autobiográfico que quería para el filme, el director y guionista se empeñó en rodar la muerte de su padre tal y como él la vivió. De acuerdo con Marsha Hunt:

*“Tuvimos que rodar la escena de la muerte en la misma habitación del centro de Los Ángeles en la que el padre de Dalton había muerto. No había ninguna razón en el mundo para hacerlo ahí, cargando las luces y cámaras por esas estrechas escaleras. Pero para Dalton era algo subjetivo”*⁶¹⁵.

⁶¹³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶¹⁴ Ibidem.

⁶¹⁵ McGilligan, P. y Buhle, P.: *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, St. Martin's Press, New York, 1997, p 318.

En cuanto a la panadería, a su llegada a Los Ángeles procedente de la University of Colorado, Trumbo se vio obligado a abandonar sus estudios para buscar un trabajo con el que poder sacar adelante a suyos, dado el delicado estado de salud de su padre. De acuerdo con Bruce Cook, la idea inicial de Trumbo era compaginar el trabajo con los estudios universitarios, que había pensado continuar en la University of Southern California. Pronto, se dio cuenta de la dificultad que planteaba su plan: la resentida economía doméstica y el escaso sueldo que percibía por noches y noches de duro trabajo no eran suficientes para la manutención de los suyos y su matrícula en la universidad.

Trumbo comenzó a trabajar en la Davis Perfection Bakery de Los Ángeles –situada entre las calles 2 y Beaundry del centro de la ciudad, de acuerdo con Cook- en julio de 1925 pensando en que su estancia ahí sería meramente temporal:

“Era temporal, siempre temporal. Repetí eso durante tres o cuatro años, hasta que comenzó a sonarme estúpido hasta a mí”⁶¹⁶.

Finalmente, el guionista acabaría trabajando durante ocho años en horario nocturno en la Davis Perfection Bakery. Un periodo de tiempo que recordaba años después en los siguientes términos:

“Fueron ocho años bastante increíbles. Una especie de periodo de horror”⁶¹⁷.

La traumática experiencia que supusieron para Trumbo los ocho años de alienante trabajo nocturno en la Davis Perfection Bakery fue ampliamente retratada por el autor en su tercera novela, *Johnny Got His Gun*. En la adaptación cinematográfica, Trumbo optó por eliminar los extensos capítulos presentes en el libro en los que Joe recuerda anécdotas de sus años en la panadería en pos de una mayor síntesis. De esta manera, en la película, la Davis Perfection Bakery se convierte tan solo en el telón de fondo de dos

⁶¹⁶ Cook, B.: Op. Cit., p 51.

⁶¹⁷ Ibidem.

secuencias: la de la llamada telefónica con la que la madre de Joe le comunica la muerte de su padre y la fantasía de la celebración navideña.

En el filme, las palabras de la madre de Joe transmitiendo a su hijo la muerte de su padre, solo las escucha éste, con lo que no quedará claro lo sucedido hasta que el chico llegue a casa. Allí, Joe sube lentamente unas angostas escaleras. Su madre le espera arriba, mirándole con tristeza. Cuando Joe llega hasta ella, se abrazan. Él la besa y entra en la habitación en la que yace su padre muerto (Jason Robards). Trumbo soluciona con una *dolly* –que no impide que el movimiento de la cámara, aunque mecánico, resulte algo brusco en algunos momentos- la dificultad que supone rodar en un espacio tan estrecho.



110. Tres vistas de la localización real en donde Trumbo vivió la muerte de su padre en un claro ejemplo de la obsesión por la precisión autobiográfica de su autor.

Antes de despedirse del difunto, Joe se acerca a sus dos hermanas pequeñas, que velan el cadáver. Las acaricia dulcemente para consolarlas y, a continuación, se dirige lentamente al lateral de la cama donde, al fin, llora la muerte de su padre. Poniendo la mano sobre su frente, dice:

*“Lo siento, padre. Y siento haberte perdido la caña de pescar. Te quería mucho”*⁶¹⁸.

⁶¹⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Además de por su marcado carácter autobiográfico, sus palabras destacan por adelantar otro de los recuerdos: el de la caña de pescar, basado nuevamente en un incidente autobiográfico.

Joe descubre que le han amputado los dos brazos

Tras las palabras de Joe a su padre, Trumbo funde a negro. Vuelve así el blanco y negro que puntúa el retorno al presente. En off, volvemos a oír los pensamientos de Joe. Si bien es cierto que la voz sigue algo tratada –como si solo tuviera frecuencias medias y hubiese sido ecualizada sin apenas graves y agudos- el eco ha desaparecido. Trumbo ya no lo necesita para hacer comprender que lo que oímos es la mente de Joe.

De igual manera que en la última secuencia en el hospital, Joe sigue describiendo las sensaciones internas que determinan su limitada visión del mundo que le rodea. Dado que el único sentido que conserva es el del tacto, Joe centra todo su esfuerzo y atención en él. Así, es capaz de saber que ya no tiene vendas en el brazo.

Sobre el audio de los pensamientos de Joe, vemos a Tillery preparándose para el siguiente acto quirúrgico de su cobaya humana; en este caso, la simple extracción de los puntos del brazo, que viene precedida por la desinfección del mismo.

Hasta este momento, Joe solo se ha percatado de su sordera, con lo que cree que si no ve y no habla es únicamente como consecuencia de las vendas que rodean su cara.

Centrándose una vez más en su sentido del tacto, Joe descubre que le están pellizcando en el hombro. Por medio de un recuerdo relativo a su infancia –que esta vez no vemos a pesar de que, en el primer tratamiento de guión coescrito con Buñuel, Trumbo sí pensase en insertarlo en el filme⁶¹⁹-, Joe identifica la sensación como la retirada de unos puntos de sutura. Pero pronto

⁶¹⁹ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 45.

comprende que hay algo extraño en ella, lo que le lleva a concluir que su brazo ha sido amputado:

“Esta vez es distinto. Noto lo que me hacen en el brazo pero no siento el extremo de mi brazo. Lo que está más cerca del extremo del brazo es la mano. La mano, pero... el extremo del brazo está demasiado alto. ¡Está a la altura del hombro! ¡Me han cortado el brazo!”⁶²⁰.

El razonamiento de Joe le hace caer en la más profunda desesperación. Mientras le oímos gritar agónicamente, Tillery informa a las enfermeras de que los tejidos responden y les da instrucciones para que terminen la extracción de los puntos antes de salir de campo.

En la indignación presente en los gritos de Joe se esconde la materia prima de una de sus futuras pesadillas, la de la feria ambulante:

“¡No pueden cortarles un brazo a un hombre como si fuera la rama muerta de un árbol! ¡Tiene que haber alguna ley o algo así! ¡Deberían de haberme pedido autorización para hacerme algo así! ¡Un hombre con un solo brazo es un lisiado y lo único que puede hacer es ir por ahí vendiendo lápices!”⁶²¹.

La enfermera cambia de posición y se dirige al otro lado de la cama. Levanta el pliegue de la sábana y comienza a quitarle los puntos del brazo izquierdo, que también ha sido amputado. Joe se percata de ello y, en su cabeza, vuelve a gritar desconsolado.

Trumbo pasa a un plano en el que vemos a Tillery en primer término hablando con un militar y a Joe al fondo, en la cama mientras la enfermera termina de quitarle los puntos:

⁶²⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶²¹ Ibidem.

“Pónganle en la habitación más discreta que encuentren. Por su propio bien. Una habitación con la ventana cerrada para que nadie se asome a mirar [...]. Un cuarto de provisiones, un almacén, lo que sea. A él le va a dar igual. Pongan aquí a otro que lo aprecie”⁶²².

El cinismo –especialmente en la justificación que suponen las palabras “*por su propio bien*”- y la crueldad de Tillery vuelven a salir a colación en lo que supone una vuelta a la crítica antimilitarista por parte de Trumbo. Es evidente que detrás de la propuesta de Tillery no se esconde humanidad alguna, sino todo lo contrario. Lo que pretende el militar con el nuevo traslado de Joe es recluir a su cobaya humana, asegurándose de que no sea vista por ojos indiscretos. El beneficio, una vez más, que busca el coronel responsable del estado de Joe no es colectivo, sino meramente personal.

Sobre las últimas palabras de Tillery vemos a dos hombres que, precedidos por la enfermera que cuida de Joe, transportan al joven mutilado a una habitación en la que, en efecto, las ventanas están cerradas a cal y canto. El cabalgado de sonido da *raccord* a este plano pese a la elipsis temporal evidente que supone ya que, en el momento en que Tillery propone que se le encierre en un almacén es en el que se comprende que eso es precisamente lo que los enfermeros están haciendo. A su paso, una segunda enfermera que estaba dentro y no habíamos visto, cierra la puerta. En ella se puede leer: “*Almacén. Prohibida la entrada*”.

⁶²² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



111. La nueva “habitación” de Joe (Timothy Bottoms), deliberadamente alejada de cualquier posible mirada indiscreta.

La partida de cartas en la estación

En esta ocasión, Trumbo no funde a negro para pasar a la secuencia siguiente sino que opta por un encadenado a fin de relacionar el letrero de la puerta con Joe, al que ahora vemos en el interior. Sus divagaciones van a servir de punto de partida a la primera de las fantasías⁶²³ del soldado.

En la novela, Joe tan solo es víctima de tres fantasías: la de la rata, la de la granada causante de su estado y la de Cristo en la estación. En la película, el número de fantasías es mucho mayor, incluso tras eliminar la referencia a la granada que sí figuraba en el primer guión coescrito con Buñuel.

La pesadilla de la partida de cartas con Cristo en la estación de ferrocarril es la última de las tres fantasías que asaltan a Joe en la novela, con lo que está situada muy cerca del final de la misma, justo antes de que el protagonista logre establecer el diálogo por medio del código Morse. En el primer tratamiento de guión sucedía lo mismo. Sin embargo, Trumbo opta finalmente por situar la conversación con Cristo en otro marco temporal. El resultado es brillante y la secuencia funciona aquí mejor que al final de la historia.

⁶²³ En el primer tratamiento del guión Trumbo las definía como “*Sueños, fantasías, pesadillas y alucinaciones*” diferenciándolas así de los “*incidentes de su pasado que él recuerda*”. Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op Cit., p 41.

El motivo fundamental del cambio de ubicación no es otro que la inclusión de la conversación con Cristo en la carpintería, que sirve a Joe para plantear su incapacidad para diferenciar los sueños de la realidad a la vez que para cerrar la crítica religiosa desarrollada por el director de **Johnny Got His Gun**. Manteniendo la posición de la secuencia de la partida de cartas –como sucede en el primer tratamiento de guión-, la conversación en la carpintería resulta engorrosa y artificial, dado que supone una extraña presentación del personaje de Cristo en una conversación centrada fundamentalmente en Joe. Colocando primero la secuencia de las cartas, Cristo queda debidamente presentado, comprendiéndose así mucho mejor la piedad que dice sentir por la situación de Joe –quien, de acuerdo con el mesías cristiano, está en una posición mucho peor que los que mueren-.

Tras el encadenado con la puerta, las primeras palabras procedentes de la mente de Joe hacen alusión a su punto de vista acerca de lo que le han hecho. Siente que están jugando con él, una valoración tras la que subyace una consigna antimilitarista innegable.

La interpretación literal de sus propias palabras –“*Ahí fuera se juega un juego de azar. Y las apuestas son altas. El hombre que lo dirige se pasa el día calculando los promedios. De vez en cuando te deja llevarte la banca, pero si sigues jugando mucho tiempo, acabas perdiendo. Y una vez que has perdido, no se puede volver atrás*”⁶²⁴– sume a Joe en la primera de sus fantasías.

En su delirio, el hombre que calcula los promedios no es otro que Jesucristo. De hecho, la primera imagen de la alucinación de Joe se corresponde con un primer plano de Cristo (Donald Sutherland), al que Trumbo pasa por corte directo. Nuevamente, hay un cambio en el color. De esta manera Trumbo deja claro que todo lo que salga de la mente de Joe va a aparecer coloreado mientras que lo que veamos desde un punto de vista objetivo, ajeno a él, nos va a ser mostrado en blanco y negro.

⁶²⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Cristo pide otra carta y, después de mirarla, mueve la cabeza dando a entender que ha perdido la mano. Uno de los cinco soldados que juegan con él al *black jack* –entre ellos está Joe, sentado a la derecha de Cristo en un simbolismo nada casual-, al que Trumbo denomina en el guión como “El sueco” (David Soul), exclama:

*“¡Cristo! Me vendría bien un trago de whiskey”*⁶²⁵.

El comentario es acogido por Cristo como una petición, con lo que concede al sueco su deseo haciendo aparecer instantáneamente un vaso de whiskey. El soldado, boquiabierto, levanta con su mano derecha el vaso mientras le pregunta al artífice del truco dónde ha aprendido a hacer eso. La respuesta irónica de Cristo –“*Solía hacerlo en las bodas*”⁶²⁶, que dista enormemente de la que da en la novela, en la que contesta “*Puedo hacer cualquier cosa pero no me exigáis demasiado*”⁶²⁷ - refuerza el carácter onírico de la situación a la vez que acentúa la burla antirreligiosa planteada por Trumbo en la secuencia.

No hemos de pasar por alto el uso de la ironía, que está presente en todas y cada una de las fantasías de Joe. Como iremos viendo, su aparición tiene una doble finalidad:

- 1) Poner de manifiesto la naturaleza onírica de lo planteado en las mismas.
- 2) Hacer mucho más efectiva la crítica –tanto en lo relativo a la religión como en lo que a la autoridad política y militar se refiere- que Trumbo plantea en ellas.

Es la mencionada ironía de Trumbo la que explica también las particulares reglas del *black jack* al que juegan Cristo y los soldados. En él, la

⁶²⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶²⁶ Ibidem.

⁶²⁷ Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op. Cit. p 250.

mejor jugada es el doce, en vez de las veintiuna. El motivo no lo comprenderemos hasta que Cristo arriesga en su última jugada y uno de los soldados dice:

*“Veréis como saca veintiuna”*⁶²⁸.

El soldado acierta y Cristo vuelve a perder. Extrañado, confiesa a sus compañeros de juego:

*“Es curioso, lo puedo hacer casi todo menos conseguir un doce. Doce no debería ser más difícil de conseguir que un trece, ¿verdad?”*⁶²⁹.

Así, Cristo es incapaz de hacer doce –que es el número simbólico de sus apóstoles- y en vez de eso hace siempre veintiuna, que es doce al revés además de la verdadera jugada ganadora en el *black jack* real.

El sueco intenta animar a Cristo comentando que la numerología es mera superstición. Tras su comentario, se hace un silencio que va a ser quebrado por el sonido de una trompeta que llama a filas. Los soldados se sorprenden de que ya haya llegado la hora de marchar. Cristo, con el semblante serio, se levanta y les indica que han de irse. Uno de los soldados baja la vista mientras dice:

*“Si no cojo ese tren, pierdo un día para que me maten el 27 de junio a las 4:30 de la madrugada. Mala cosa para mi hijo, ¿eh? Solo tiene un año y ocho meses y ya es más listo que un lince. Siento no verle cuando tenga cinco”*⁶³⁰.

En un nuevo guiño irónico –tras el que volvemos a encontrar una crítica religiosa dada la pasividad del mesías cristiano ante la matanza-, Cristo esboza una sonrisa y responde:

⁶²⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶²⁹ Ibidem.

⁶³⁰ Ibidem.

*“Lo verás cuando él tenga cincuenta. Y tú seguirás teniendo veintitrés”*⁶³¹.

A pesar del carácter de fantasía que tiene la secuencia, lo que plantea guarda una conexión innegable con la actitud de los soldados de numerosos filmes antibelicistas, como **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) y **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). Se trata de la asunción de la muerte propia por parte de los jóvenes reclutas. En este caso, los soldados –de una edad muy similar a los que Lewis Milestone presenta en **All Quiet on the Western Front**- hablan de sus propias muertes sin inmutarse. Incluso uno de ellos relata cómo morirán todos sus compañeros de sala. La frialdad con la que explica la muerte de los presentes vuelve a poner de manifiesto, por medio de una fantasía, un rasgo real que ya hemos visto en el personaje del coronel Tillery y que es fruto de la guerra: la deshumanización de los que participan en ella.

Tras el relato de la muerte de sus compañeros, y en el momento en que llega a Joe, el soldado del que se vale Trumbo para mostrar la deshumanización de la guerra pregunta a Cristo qué él hace ahí si no va a morir. Lejos de usar otra ironía, Cristo se apiada de Joe y pide que se le deje en paz.

El alegato antibelicista de la secuencia no acaba aquí. Cuando Joe le pregunta a Cristo si irá con ellos, éste responde:

*“Naturalmente, tengo que llevar muchos trenes. Y muchos hombres muertos. Tantos hombres muertos que no lo creeríais”*⁶³².

Cristo es el último en abandonar la improvisada sala de juegos. A su salida vemos que, a cada lado de la abertura por la que abandonan la estancia, hay colgada una imagen. A la derecha, un cartel de propaganda bélica para

⁶³¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶³² Ibidem.

comprar bonos de guerra en el que se puede leer “¡Vamos!”. A la izquierda, una imagen de Jesucristo. Una unión –la de la religión y el ejército- que no resulta nada casual y en la que se reincidirá más adelante.



112. La identificación visual entre el ejército y la religión a partir del cartel de la venta de bonos de guerra –en el centro, en una ampliación del fotograma de la izquierda- y la imagen de Cristo –a la derecha, en una nueva ampliación-.

Como viene siendo habitual, Trumbo cabalga el sonido del plano siguiente en pos de una mayor continuidad. Así, mientras los soldados y Cristo abandonan la sala, se escucha el sonido de un tren acompañado del silbido de la locomotora. Por corte, Trumbo pasa al plano del tren, que viaja en la oscuridad de la noche. Una música caracterizada por una armonía vocal lúgubre aparece en la banda sonora. La locomotora avanza y vemos que Cristo es el maquinista. Por el hueco del vagón de máquina, saca la cabeza y el puño izquierdo mientras ondea al viento parte de su vestimenta. Con sus brazos, adopta la posición de la crucifixión a la vez que alza la vista al cielo y grita. Así, Trumbo introduce algo que desarrollará con mayor profundidad en la última secuencia del filme. Al ser el propio Cristo quien conduzca a los soldados a la muerte, quedan unidos inexorablemente –y por segunda vez en lo que va de secuencia- el ejército y la religión.



113. Una doble crítica a la religión. A la izquierda, el Cristo fanfarrón interpretado por Donald Sutherland demostrando sus virtudes con vulgares trucos de cartas que subrayan su carácter bufonesco –como deja bien claro la imagen, en la que la carta que saca el mesías cristiano no es otra que la del Joker, que literalmente significa “Bufón”-. A la derecha, Cristo con los brazos en cruz, conduciendo a los soldados a la muerte en una evidente asociación entre la religión y el ejército.

Joe descubre que tampoco tiene piernas

Trumbo pasa de la alucinación al tiempo presente –en blanco y negro- por medio de un encadenado, relacionando de esta manera la secuencia anterior –que acababa con Cristo dirigiendo el tren en el que viaja Joe junto a los muertos- con ésta.

En este caso, la secuencia que sigue a la de la partida de cartas comienza con la acción ya empezada. En un plano general picado podemos ver cómo dos enfermeras cortan el vendaje de las piernas de Joe mientras Tillery observa. Desde su cabeza, el paciente grita desesperadamente tratando de salvar las piernas que ya no posee.

La mayor aportación narrativa de esta secuencia es que presenta dos líneas de diálogo distintas para lo que Trumbo denomina en el guión como Mente de Joe. Por un lado, Joe grita desconsoladamente que no le corten las piernas. Por el otro, simultáneamente al sonido de los chillidos, oímos su súplica desesperada a Dios:

*“Oh, Dios mío, ayúdame. Mis piernas también no. Que alguien me ayude. Ayudadme. No dejes que me corten las piernas. No dejes que también me corten las piernas”*⁶³³.

Coexisten, además de las dos líneas correspondientes a los pensamientos de Joe, dos elementos sonoros más en la banda de sonido. El primero, el sonido diegético de las tijeras y demás ruidos procedentes de la habitación en que se está desarrollando la secuencia. El segundo, una especie de quejidos extradiegéticos tratados con un efecto sonoro de *reverse* y que están presentes desde el encadenado inicial de la secuencia hasta mediada ésta. Este sonido sirve tanto para puntuar el fin de la alucinación como para poner de manifiesto el aturdimiento de Joe tras ésta.

Las enfermeras tiran los vendajes a un cubo que hay bajo la cama y que vemos en un plano detalle que, a su vez, encadena con el plano medio de Joe tras la cura. De esta manera, Trumbo señala la evidente elipsis temporal que se ha producido, ya que el protagonista vuelve a estar solo en la habitación.

Su mente intenta poner en orden las ideas que se agolpan en ella. Consciente de la atrocidad médica de la que es víctima, Joe, por primera vez, busca culpables. Algo que, por otra parte, resulta coherente con el discurso antibelicista y antimilitarista del filme por entroncar tanto con el retrato de los horrores de la guerra como con la crítica planteada por Trumbo al ejército. Nótese la diferencia sustancial que implica la puesta en duda de Joe de que la amputación fuera la mejor solución para sus piernas con respecto a la actitud estoica del capitán Ted Lawson (Val Johnson) en **Thirty Seconds Over Tokyo** (**Treinta segundos sobre Tokio**, Mervyn LeRoy, 1944) al resignarse a su amputación en China como el único remedio posible para regresar con vida a su país. Pese a que, en ambos casos, la amputación es presentada por Trumbo como una muestra innegable de los horrores de la guerra –en la iconografía creada por el guionista a lo largo de su carrera las heridas de guerra constituyen el recuerdo vivo de los horrores de la misma-, y por tanto han de ser leídas como inserciones antibelicistas –incluida la patriótica **Thirty**

⁶³³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Seconds Over Tokyo-, la diferencia entre ambas es fundamental. Mientras que en el filme de LeRoy no subyacía sombra alguna de crítica al estamento militar –como no podía ser de otra manera en una guerra en la que los militares norteamericanos se convirtieron en el símbolo la lucha antifascista-, en **Johnny Got His Gun** la crítica es explícita. Los responsables de haber lisiado a Joe hasta convertirle en un trozo de carne pensante son militares, con lo que la culpa de que haya quedado vivo en un estado tan sumamente atroz es achacable única y exclusivamente a ellos. La línea de diálogo de la Mente de Joe –así como el tono con que es interpretada por Timothy Bottoms- no deja lugar a la duda:

“Claro, es mucho más barato cortar una pierna que arreglarla. Y con la guerra en marcha no pueden perder tiempo. Todos están cansados. ¿Qué clase de médico es capaz de reducir a un hombre a lo que soy ahora y dejarle seguir viviendo? ¿Se habrán apostado algo? ¿Se trata de alguna exhibición? ¿Será algún tipo de experimento? No, nadie haría algo así a otro hombre por ese motivo. Nadie puede ser tan carnicero”⁶³⁴.



114. Los horrores de la guerra vistos a través de dos prismas distintos. Mientras que en una es considerado por Trumbo un mal necesario –en **Thirty Seconds Over Tokyo**, a la izquierda-, en la otra –**Johnny Got His Gun**, a la derecha- es retratado como una crueldad inhumana.

⁶³⁴ *Johnny Got His Gun* (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

En este punto de película el espectador ya tiene datos suficientes para saber que Joe se equivoca cuando, en un primer momento, trata de exculpar a los responsables de su estado actual. Precisamente, si está vivo es por su condición de cobaya humana. Vive para que otros puedan experimentar con él, lo que demuestra que sí puede existir alguien que haga algo así a otro hombre. Y en la respuesta que el espectador conoce es donde se encuentra el mayor alegato antimilitarista que subyace en esta secuencia. Ese alguien, ese carnicero al que se refiere Joe, es el propio ejército personificado en la figura del coronel Tillery.

La segunda pesadilla de Joe

Como viene siendo habitual, el cabalgado de sonido es el instrumento empleado por Trumbo para introducirnos nuevamente en la subjetividad de Joe. Su segunda fantasía vuelve a ser consecuencia directa de sus últimos pensamientos: la posibilidad de que exista alguien capaz de hacer algo como lo que le han hecho a él.

De esta manera, la secuencia que sigue supone una respuesta afirmativa del propio Joe a su pregunta. En su fantasía el soldado ve a un hombre que justifica lo que se ha hecho con él. Al igual que sucedía en la secuencia de Cristo jugando a las cartas, Trumbo recurre tanto a la ironía como a elementos de carácter surrealista con el fin de meternos de lleno en el universo onírico de Joe. En este caso, existe una diferencia en la textura de la imagen que, si bien es en color como el resto de secuencias surgidas de la mente de Joe, va a caracterizarse por un cromatismo muy distorsionado en sus extremos como consecuencia del empleo de un filtro de vaselina en la lente de la cámara a modo de caché circular.

También cabe destacar la brillante planificación de la secuencia, en la que se pasa de un primer plano del director médico a un travelling de retroceso que acaba en lo que se correspondería con el lugar en que se encuentra parte

de la audiencia, haciéndose visible de esta manera la urna de cristal en que yace encerrado Joe. Debido a la distorsión que hay en los extremos, sería imposible verla con claridad de otro modo.

En cualquier caso, y como se indicaba anteriormente, la ironía con tintes surrealistas de Trumbo va a ser la nota dominante en la fantasía de Joe por varios motivos.

El primero, que es el propio Dalton Trumbo quien interpreta al director médico que habla a sus colegas sobre los beneficios de la experimentación con Joe. Si bien la aparición de Trumbo es totalmente casual –hubo de prescindir del actor que había escogido para interpretar la escena cuatro horas antes del rodaje de la misma por problemas con el sindicato de actores⁶³⁵–, los matices que imprime a la actuación del médico, así como sus excelentes dotes retóricas, hacen de ésta una de las secuencias más destacables de la película.

El segundo, la caracterización de los estudiantes a quienes habla el personaje interpretado por Trumbo y que visten con atuendo de tenistas, portando una raqueta en la mano. La metáfora es obvia: la medicina es vista por el guionista y director de **Johnny Got His Gun** como un deporte competitivo en el que la ambición personal de cada médico será determinante para salir victorioso.

⁶³⁵ De acuerdo con su biógrafo Bruce Cook. Cook, B: Op. Cit., pie de foto.



115. En su delirio –cuya sensación amplifica el caché circular distorsionado-, Joe (Timothy Bottoms) identifica la medicina con una competición deportiva en la que los participantes –vestidos de tenistas- buscan el beneficio personal a cualquier precio. En el centro de la imagen, el propio Dalton Trumbo.

El discurso del director médico –caracterizado a modo de personaje aristocrático, no en vano Trumbo pensó en un primer momento que el director médico fuese un doble del primer ministro francés Georges Clemenceau⁶³⁶- no tiene desperdicio:

“Queridos estudiantes, la guerra tiene distintos significados según las personas. Para el científico, la guerra significa que tiene campo libre para llevar a cabo sus más brillantes e imaginativos experimentos. Por ejemplo, en guerras pasadas, cada herido representaba una seria pérdida para el contribuyente. Sobre todo, en el caso de un soldado bien entrenado o unidad de combate, como los llamamos ahora. Sin embargo, en la próxima guerra se podrá reparar y enviar de nuevo al mismo soldado a las trincheras en tres semanas, o incluso antes. Y todo gracias a las nuevas técnicas que este joven nos ha permitido aprender”⁶³⁷.

⁶³⁶ Como se indica en el primer tratamiento de guión de Trumbo coestricto junto con Luis Buñuel. Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 71.

⁶³⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

La valoración de los muertos en términos de gasto para el contribuyente vuelve a enlazar con el planteamiento antimilitarista de filmes como **Paths of Glory (Senderos de gloria)**, Stanley Kubrick, 1957), especialmente en lo referente a las inhumanas tablas de porcentajes de bajas del general Mireau (George Macready) antes del ataque a El Hormiguero, así como a la decisión del general Broulard (Adolphe Menjou) de fusilar a tres soldados para evitar escándalos políticos y mediáticos que atormenten tanto al ejército como al ciudadano francés.

Tampoco hemos de perder de vista que las palabras del personaje de Trumbo suponen una de las alusiones más directas y explícitas al acontecimiento que marca la época de concepción y estreno del filme: la guerra de Vietnam.

Por último, la fantasía del director médico ha de entenderse como una nueva constatación de la influencia del pensamiento de Henry David Thoreau en la obra de Trumbo. En especial en lo que respecta a la identificación cuerpo-máquina –el director médico denomina a los soldados “*unidades de combate*”-. En su ensayo *Del deber de la desobediencia civil*, Thoreau se refiere a dicha identificación en los siguientes términos:

“La gran masa de los hombres sirve al Estado, pues, así; no sólo como hombres principalmente, sino como máquinas; con su cuerpo [...]. En la mayoría de los casos no existe ejercicio alguno libre, sea del propio juicio o del sentido moral, sino relegamiento al nivel del leño, de la tierra o de las piedras; y quizá puedan construirse algún día hombres que cumplan con igual perfección este cometido. Tales no merecen más respeto que un fante o que basura. Su valor raya con el de los caballos y los perros”⁶³⁸.

⁶³⁸ Thoreau, H. D.: Op. Cit., p 311-312.

La infancia de Joe

Igual que en la secuencia protagonizada por Cristo, Trumbo pasa del plano general del director médico al de la cabeza de Joe en el hospital por medio de un encadenado que viene acompañado por el sonido de unas voces de quejidos en *reverse*.

En su mente, Joe pide ayuda a su madre, que inmediatamente le contesta. Sus palabras –tratadas con eco para dejar claro que solo están en la cabeza de Joe- se oyen sobre la imagen en blanco y negro del rostro de éste, cubierto por la máscara.

La conversación que mantienen ambos, al igual que los recuerdos de la infancia que la siguen, son eminentemente autobiográficos⁶³⁹ –en realidad, se trata de Trumbo dirigiéndose a su propia madre y recordando su infancia en Grand Junction, Colorado- y apenas aportan datos argumentales al filme. Narrativamente, tan solo tienen sentido en tanto en cuanto dan continuidad a los recuerdos de Joe, a la vez que suponen su primer intento por diferenciar los sueños de la realidad –un empeño que cobrará mayor importancia una vez haya avanzado el filme-.

Sin embargo, la importancia de los recuerdos de Joe es enorme por tratarse de uno de los mayores ejemplos de la voluntariedad de trascendencia personal del director y guionista de **Johnny Got His Gun**. Las imágenes de la infancia han de ser vistas como un fresco de los recuerdos del propio Trumbo sobre su niñez en Grand Junction.

⁶³⁹ Como es lógico, en la primera versión del guión que iba a dirigir Buñuel, Trumbo prescindió de estas vistas casi costumbristas de su propia infancia. En la novela, por el contrario, sí que encontramos muchos de los incidentes que Joe recuerda diseminados por el relato.



116. El fresco de imágenes autobiográficas centradas en la infancia de Joe (interpretado por Kerry MacLane) en *Shale City*.

Entre las imágenes de la cotidianeidad de la infancia de Joe destacan una serie de elementos explícitamente autobiográficos que no podemos pasar por alto dada la naturaleza de nuestro estudio. El primero lo encontramos en las tres imágenes de la línea superior de la composición que antecede estas líneas. Tal y como indica Bruce Cook en su biografía⁶⁴⁰, y como el propio Dalton Trumbo señala en la novela *Johnny Got His Gun*⁶⁴¹ al hablar de la casa de Joe/Dalton en Shale City/Grand Junction, durante su infancia, su padre se encargó de alimentarlos, a pesar de las dificultades económicas, gracias a su virtud para cultivar alimentos en su improvisado huerto del patio trasero del inmueble, así como para cuidar el pequeño corral al que el personaje de Joe se acerca en la cocina. Si nos remitimos a lo expresado por Trumbo en uno de los capítulos más abiertamente autobiográficos de la novela, encontraremos el

⁶⁴⁰ Cook, B.: Op. Cit., p 35.

⁶⁴¹ Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op. Cit., p 142.

origen de dichas tres imágenes. En cuanto a las dos primeras, las de los pollos en la parte trasera de la cocina:

*“Detrás de la casa de Shale City tenían pollos y conejos y el criaba algunos como mascotas. Dos o tres veces por semana comían pollo frito a la hora de la cena y no parecía un lujo”*⁶⁴².

Sobre el episodio de Joe y su padre cortando carne de una res colgada boca abajo, Trumbo escribe lo siguiente acerca de sus recuerdos –o los de su personaje, lo mismo da- en el citado episodio:

*“Apenas la temperatura caía bajo cero, su padre iba a alguna granja cercana y compraba carne fresca. Solía haber un cuarto de vaca y a veces medio cerdo colgados en la galería del fondo totalmente congelados y siempre frescos. Cuando querías un filete, cogías una sierra y lo aserrabas. El filete además de ser mejor costaba menos que en una carnicería”*⁶⁴³.

Con respecto a los dos siguientes episodios incluidos en el recuerdo – línea central de la composición, imágenes izquierda y central-, hacen referencia directa a la importancia de la institución del YMCA en Shale City/Grand Junction. Así, mientras el pequeño Joe se baña en una tina en la cocina murmura que la próxima vez lo hará en los baños de la célebre organización cristiana, tal y como hace habitualmente su padre. La importancia del YMCA en la ciudad que vio crecer al guionista la encontramos también en su primera novela, *Eclipse*, en la que Trumbo vincula a los miembros de dicha organización cristiana –que, por otra parte, hacía una importante labor social- tanto con la Loyalty League como con el Ku Klux Klan⁶⁴⁴.

Sobre la imagen de la madre de Joe leyendo lecturas religiosas a los suyos por Navidad –línea central de la composición, imagen de la derecha-, enlaza con la última parte del recuerdo, en la que la familia Bonham al

⁶⁴² Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op. Cit., p 142.

⁶⁴³ Ibidem, p 143.

⁶⁴⁴ Trumbo, D.: *Eclipse*, Op. Cit., p 60.

completo –padre, madre, hijo y hermanas, al igual que la familia Trumbo, formada por el matrimonio de Orus y Maud, el único hijo varón, Dalton, y las niñas Catherine y Elisabeth- acude a una ceremonia religiosa –línea inferior de la composición, imagen de la derecha-. La importancia de estas imágenes la encontramos en la fuerte religiosidad que profesaba la madre de Trumbo y según cuyos principios él fue educado. Una fe, la de una secta llamada Christian Science –Ciencia Cristiana-, que su madre, Maud Trumbo, abrazó cuando él iba a cuarto curso. De acuerdo con Bruce Cook:

“Cuando Dalton pasó a cuarto grado, ella [Maud Trumbo, su madre] acudía a lecturas de la Ciencia Cristiana y abrazó pasionalmente la religión. Y aunque Orus Trumbo nunca se unió a la iglesia, acudía a los servicios todos los domingos con Maud y los niños, y en general aceptaba sus preceptos”⁶⁴⁵.

En lo que respecta a las dotes de su padre para la apicultura –línea inferior de la composición, imagen de la izquierda-, de acuerdo con Bruce Cook, cuando Orus Trumbo, padre de Dalton, llegó a Colorado para ganarse la vida procedente de Virginia, su primer empleo fue como empresario apicultor⁶⁴⁶. Si nos remitimos a la segunda novela de Trumbo, la habilidad de su padre para hacer miel casera sería utilizada posteriormente por éste en Grand Junction:

“En el otro extremo del terreno vacío su padre tenía seis colmenas de modo que en otoño recogían miel en abundancia. Su padre iba a las colmenas y extraía los paneles y vigilaba las celdillas y si el panal era débil destruía todas las celdillas de la reina y a veces hasta le recortaba las alas para que no hiciera enjambre y dividiera la colmena”⁶⁴⁷.

Por último, sobre las excursiones de pesca junto con su padre –línea inferior de la composición, imagen del centro- también habla Bruce Cook en su

⁶⁴⁵ Cook, B.: Op. Cit., p 32.

⁶⁴⁶ Ibidem, p 26.

⁶⁴⁷ Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op. Cit., p 143.

biografía sobre Trumbo⁶⁴⁸. En una de tantas, su padre le contó la historia de los indios Ute que aparece en el filme. Una historia que, tal y como señala Bruce Cook en su biografía de Trumbo, se remonta a los orígenes de Grand Junction como ciudad:

*“Los indios Ute estuvieron allí hasta 1881, cuando fueron expulsados al oeste, hacia el desierto. Las líneas de los condados fueron trazadas entonces. Grand Junction se fundó ese mismo año y fue habitada el siguiente. Se le dio ese nombre a la ciudad por estar situada en la intersección del río Gunnison y el río Colorado, entonces conocido como Grand”*⁶⁴⁹.

En cuanto a los elementos de interés eminentemente argumental y narrativo, destacan tres por resultar fundamentales de cara a lo planteado por el director y guionista en **Johnny Got His Gun**:

- La conversación religiosa con la madre. Pese a que el principal motivo de la misma es autobiográfico⁶⁵⁰, dicha conversación aparece ligada íntimamente a uno de los temas principales del filme: la búsqueda por parte de Joe de la ayuda de Dios. Cuando, al final de la película, el soldado malherido se dé cuenta de que Dios le ha abandonado, las palabras de su madre adquirirán mayor sentido por dotar al descubrimiento de Joe de un carácter mucho más trágico.
- La vuelta a la ironía por parte de Trumbo, con la diferencia notable de que, por primera vez, el director y guionista del filme la inserta en un recuerdo y no en una fantasía. En este caso, la ironía va a estar presente en la primera conversación entre el Joe niño (Kerry MacLane) y su madre: “*Qué calamidad*”, le dice ella mirando sus pies sucios, “*Algún*

⁶⁴⁸ Cook, B.: Op. Cit., p 34.

⁶⁴⁹ Ibidem, p 30.

⁶⁵⁰ Como ya se ha indicado, Maud Trumbo abrazó la doctrina de la Ciencia Cristiana en Colorado y educó a sus hijos de acuerdo con sus preceptos. De esta manera, las lecturas que se oyen en los recuerdos de Joe así como las disertaciones teológicas presentes en la conversación con su madre tienen su origen en el conocimiento de Trumbo –que al alcanzar la madurez nunca abrazó la fe de su madre- acerca de esta secta.

*día estos pies se pondrán tan sucios que ya nunca podrán limpiarse*⁶⁵¹.

La ironía en el recuerdo de Joe acerca de una conversación con su madre que hace alusión a la situación actual de sus pies se convierte en otra de las numerosas bromas brillantes que introduce Trumbo en el guión de la adaptación de su novela homónima.

- Por último, la inclusión de una reflexión sobre la inmaterialidad del alma hecha por un tercero y que impacta al Joe niño. Si bien es cierto que este recuerdo vuelve a incidir en el carácter religioso de su madre –algo que ya ha quedado claro tanto en la conversación como en la vista de ella leyéndoles las sagradas escrituras en Navidad- su importancia va a ir algo más allá. En el recuerdo, la lectura del texto de Mary Baker Eddy parece ir dirigida únicamente a Joe, algo que Trumbo enfatiza por medio del contraplano con un zoom de acercamiento al personaje. Es como si le preparase espiritualmente para su trágico porvenir:

*“Todo es mente infinita y su infinita manifestación. La materia es un error mortal. El espíritu es lo real y eterno. La materia es lo irreal y temporal. El espíritu es Dios y el hombre está hecho a su imagen y semejanza. Por tanto, el hombre no es material, sino espiritual”*⁶⁵².

Pese a que en las palabras del libro de Mary Baker Eddy pueda encontrarse una justificación religiosa al comportamiento atroz que Joe recibirá por parte del ejército –y que vuelve a remitir a la identificación que Trumbo hace entre éste y la religión- no hay que perder de vista que la inclusión de este texto en el filme obedece eminentemente a motivos autobiográficos. En este caso, es obvio que Trumbo está hablando de y con su madre acerca de una serie de cuestiones pendientes que, con el paso de los años, si bien limaron, no terminaron de solucionar. La religión y la ideología conservadora de Maud Trumbo fueron los principales escollos que distanciaron a madre e hijo. Si tenemos en

⁶⁵¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁵² Ibidem.

cuenta el contexto de lo aquí planteado, la explicación evidente de la aparición de la lectura de Mary Baker Eddy no es otra que la de incidir precisamente en cómo las enseñanzas de su propia madre no le resultaron a Dalton aplicables ni útiles en la vida real que, día a día, las refutaba. Este planteamiento, por medio del cual Dalton/Joe culpa a su madre de su incapacidad para ayudarlo⁶⁵³ se torna aún más significativo si extrapolamos la situación vivida –y ya asimilada- por Joe en este punto del filme y la que viviera el propio Trumbo tras su comparecencia ante el Comité de Actividades Antiamericanas (HUAC) en 1947. Al igual que Trumbo entonces, el personaje de Joe se encuentra atrapado, víctima de un *establishment* injusto, amoral y absolutamente paranoico. La ineficacia de las enseñanzas de su madre queda ligada a la ineficacia de la propia religión que, no solo es incapaz de ayudar a Dalton/Joe, sino que justifica –y se identifica- con el motivo desencadenante del mal del hijo:

- El conservadurismo político –casi de extrema derecha- que desencadenó la caza de brujas de la que fue víctima Trumbo.
- El ejército, que ha hecho de Joe un muerto con vida.

La vuelta al blanco y negro del tiempo presente establece una conexión discursiva con el alegato ateísta que ya plantease, por ejemplo, Kubrick en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). En el filme del director neoyorquino, el soldado Arnaud (Joseph Turkel) se enfrentaba, en los últimos minutos del filme, a un sacerdote militar preguntándole qué clase de Dios era aquel que podía permitir que mataran a tres hombres inocentes como ellos.

Muy alterado tras las últimas palabras de su madre al final del recuerdo situado en la iglesia –“*La realidad es Dios y la esencia de Dios es el amor. Un*

⁶⁵³ Algo que no ocurrirá con su padre quien, a diferencia de su madre, sí le enseña en vida cosas útiles o, al menos, de una aplicables a la cotidianidad: pescar, remar, acampar, cultivar, etc.

*amor perfecto que disipa todos los miedos y cura todas las heridas”*⁶⁵⁴-, Joe comienza a zarandearse y, en su mente, a gritar:

*“¡No quiero volver a oír eso de que Dios es amor porque empezaría a odiarle!”*⁶⁵⁵.

La idea de que un Dios compasivo y amoroso jamás podría permitir que le hicieran a alguien lo que a él le han hecho se irá desarrollando poco a poco en el filme hasta llegar a su culminación en la secuencia de Joe con Cristo en la carpintería.

La agitación del herido provoca que las enfermeras que le atienden le inyecten calmantes. Él se da cuenta y, dado que la ayuda de su madre no le ha servido de nada, va a tratar esta vez de encontrarla en su padre:

*“Padre, ayúdame. Estoy perdido y necesito ayuda”*⁶⁵⁶.

La conversación con el padre en el cobertizo

Al igual que hiciera con su madre, Joe busca la respuesta de su padre en sus propios recuerdos. Como ya es habitual, Trumbo introduce el paso a la subjetividad de su personaje protagonista por medio de un cabalgado de sonido, que en este caso proviene de su propia voz cuando apenas era un niño. Oímos “¿Padre?”, y a continuación volvemos al color de la infancia de Joe. Su padre y él están en el cobertizo de su casa en Colorado. Al igual que en los anteriores recuerdos, el componente autobiográfico en la conversación es enorme. En este caso, está perfectamente delimitado y ocupa la primera parte del diálogo, en el que se resalta la importancia que tiene un objeto aparentemente vulgar –una caña de pescar, de la que se hablará

⁶⁵⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁵⁵ Ibidem.

⁶⁵⁶ Ibidem.

extensamente en la secuencia de su pérdida- para un pobre hombre, como es el padre de Joe⁶⁵⁷:

*“Todo lo que me rodea es pequeño, inferior. Excepto esta caña de pescar [...]. Nadie en todo el pueblo tiene una caña como ésta [...]. Mi vida es tan pobre y vulgar que, sin esta caña, no me diferenciaría en nada de los otros hombres [...]. Por eso la quiero tanto”*⁶⁵⁸.

Las palabras del personaje interpretado por Jason Robards son terribles, más aún si tenemos en cuenta a quién van dirigidas. Esto lleva al pequeño Joe a preguntarle:

*“¿Quieres más a tu caña que a mí?”*⁶⁵⁹.

La pregunta supone el inicio de la segunda parte de la conversación, que tiene una mayor importancia argumental dada su resonancia con la situación del Joe mutilado:

“Padre: Claro que sí ¿Qué tienes tú que pueda dar a un hombre distinción? Tú no eres nada extraordinario.

Joe: Sí que lo soy, padre.

Padre: ¿Tú crees?

Joe: A lo mejor no soy extraordinario ahora, pero lo voy a ser.

Padre: Claro que sí, hijo. Salvarás al mundo para la democracia, ¿verdad?

Joe: ¿Qué es la democracia?

Padre: No creas que yo lo entiendo muy bien. Como cualquier otra clase de gobierno, tiene algo que ver con que los jóvenes se maten unos a otros, creo.

Joe: ¿Y por qué no se matan los viejos unos a otros?

⁶⁵⁷ De hecho, esta es la única justificación argumental de un recuerdo que, por otra parte, no figura en la novela.

⁶⁵⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁵⁹ Ibidem.

Padre: Los viejos tienen que mantener el fuego en sus hogares.

Joe: ¿Y no pueden hacer eso también los jóvenes?

Padre: Los jóvenes no tienen hogares, por eso deben salir a matarse unos a otros.

Joe: Cuando llegue mi turno, ¿querrás que vaya?

Padre: Por la democracia, todo hombre debe entregar a su único hijo.

Joe: Yo no lo haría.

Padre: Yo no estaré aquí para impedirlo, Joe. Rodéame con tus brazos, necesito su calor para alejar el frío de la muerte”⁶⁶⁰.

La conversación anterior puede ser dividida en dos partes separadas por la aparición del término “democracia”. En la primera parte, destaca el exceso premonitorio que Trumbo emplea para reforzar la idea de que, poco a poco, la fantasía se va abriendo camino dentro de los recuerdos supuestamente objetivos de Joe. De ahí que el director y guionista plantee una absoluta imposibilidad: que el padre de Joe emplee, de cara a justificar el supuesto futuro extraordinario de Joe, las mismas palabras –“*Salvar al mundo para la democracia*”- con que el presidente norteamericano Woodrow Wilson justificase la entrada de los Estados Unidos en la Gran Guerra. Teniendo en cuenta que la conversación que aquí se nos presenta hubo de producirse, de acuerdo con la edad del Joe niño –que, según el primer tratamiento del guión tiene diez años⁶⁶¹-, casi una década antes de que Wilson pronunciase su célebre discurso, queda de manifiesto que, en los recuerdos de Joe, Trumbo comienza a introducir una carga subjetiva que va a acabar por hacer de éstos meras fantasías.

En lo que respecta a la segunda mitad de la conversación, viene marcada por la definición que da el padre de Joe del término “democracia”. Dicha definición vincula inexorablemente el único filme de Trumbo como director con uno de sus guiones más célebres del periodo anterior a la lista negra, el de **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk,

⁶⁶⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁶¹ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 91.

1943). Como ya se indicase en el análisis del filme incluido en este estudio, Trumbo definía en 1943 la democracia como el sistema político que habría de dar paso al marxismo. Por medio del personaje de Jo (Ginger Rogers), el guionista demostraba la idoneidad de la vía democrática para pasar a un sistema caracterizado por la máxima de *“Compartir y poner en común”*. Veintiocho años después, tras más de una década de lista negra y en plena guerra de Vietnam, la visión del guionista y director de **Johnny Got His Gun** resulta diametralmente opuesta a la que expresara en su guión de 1943. Tal y como dejase claro en **Spartacus (Espartaco)**, Stanley Kubrick, 1960), la corrupción del sistema democrático lo ha convertido en un marco político del que la sociedad ha de deshacerse para vivir en paz y armonía –una paz y una armonía marxistas, evidentemente-.

En la respuesta del padre a la última pregunta de Joe –en la que el niño trata de averiguar si su padre querría verle a él *“salvar el mundo para la democracia”* en un supuesto conflicto futuro- se encuentra la razón de mayor peso –y por tanto inconfesable, ni siquiera ante Kareen- para que Joe acabe alistándose voluntariamente: cumplir el deseo de su padre muerto de salvar al mundo por un sistema que ni él mismo comprende. El niño, profundamente impresionado por las palabras de su padre, se niega a abrazarlo y huye corriendo asustado. Las palabras finales del padre, solo en el cobertizo, van dirigidas al Joe adulto y ponen de manifiesto, una vez más, la imposibilidad de ciertas partes del recuerdo, que no son sino fantasía:

*“Al final siempre pasa igual. Todo hombre afronta la muerte por sí mismo”*⁶⁶².

La prueba definitiva que nos da Trumbo de que esas palabras van dirigidas al Joe mutilado la encontramos en el montaje: la última palabra de la frase del padre –*“Solo”*- la oímos sobre el rostro tapado con la máscara y en blanco y negro de Joe.

⁶⁶² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Joe descubre la herida en su cara

Del primer plano de Joe, Trumbo pasa por corte a uno de Tillery. El raccord de mirada es suficiente para hacernos ver que le está mirando mientras informa a las enfermeras que, en adelante, se desentiende del paciente, que queda al cuidado de éstas.

Antes de marcharse, Tillery ordena a las enfermeras que quiten el vendaje de la cara del soldado. Queda claro que, al haber hecho ya todo lo posible y tras la cicatrización de sus heridas, Tillery pone fin a la atención constante que ha dedicado a su cobaya humana. Ya no le queda nada más que hacer con ella.

Reincidiendo en la idea de que el sentido del tacto es su única vía de relacionarse con el exterior, Trumbo enfatiza el sentir de Joe por medio de la voz de su mente, que constata que le están quitando las vendas de la cara. Aliviado, Joe nota el contacto del aire en lugares en los que llevaba tiempo sin sentirlo. Tillery comenta lo bien que están terminando de cicatrizar las heridas antes de colocarle al paciente la máscara definitiva que deberá llevar en la cara y bajo la que no hay vendaje. Una vez terminado el proceso, Tillery mira a sus enfermeras. Al no haber ninguna pregunta por parte de éstas, les desea buena suerte y se marcha junto a otro militar que estaba situado al otro lado de la cama.

De las dos enfermeras solo una se queda en la habitación. Joe se dice a sí mismo que la nueva máscara es mejor que el vendaje anterior porque, al menos, permite el paso del aire. A la vez, se muestra decepcionado porque la retirada de las vendas había creado en él la falsa expectativa de que su cara estaría curada.

La mayor importancia de la secuencia que nos atañe reside en que pone de manifiesto la destreza de Joe a la hora de obtener información sobre lo que sucede a su alrededor por medio de sensaciones. Así, a pesar de que el aire

vaya por una vía respiratoria directamente a sus pulmones, es capaz de averiguar cuándo le limpian el tubo que hace las veces de fosa nasal. De la misma manera, también se percata de la manipulación de la vía alimenticia por parte de la enfermera. En ambos casos, el soldado herido muestra –por medio de la voz en off de su mente- su descontento al verse aún obligado a usar tubos pese a haberle sido retirado el vendaje facial.

Su cada vez más agudizado sentido del tacto, unido al hecho de que aún respire y coma por medio de tubos, le lleva a extraer una serie de conclusiones, sintetizadas a la perfección por las líneas de diálogo de Trumbo:

“Espera, piensa un momento. Aquí hay algo raro, algo frío, algo húmedo. Tenía la cara vendada y, al quitarme las vendas. No, no, por favor, no te pongas nervioso Joe. No pierdas la cabeza. Las mandíbulas, intenta mover las mandíbulas. No tienes mandíbulas. Mueve la lengua y roza los dientes con ella. ¡No tengo lengua! ¡Tampoco tengo dientes! ¡Mi cara no es más que un agujero! ¿Será muy grande, será profundo? Joe, no te dejes dominar por el pánico. Piensa [...]. ¿Hasta dónde llega el agujero? ¡No hay ojos! No tengo ojos, ni boca, ni dientes, ni lengua, ni nariz. ¡Toda mi cara ha desaparecido!”⁶⁶³.

El proceso deductivo de Joe está construido de una manera brillante. La voz en off de su mente se coloca sobre un plano general en el que le vemos en primer término, con la enfermera al fondo. A medida que Joe extrae conclusiones, sus convulsiones en la cama se hacen mayores. Presa del pánico, el paciente herido no cesa en su vaivén de un lado a otro, lo que lleva a la enfermera a concluir que algo va mal. Así, cuando oigamos a Joe preguntando por qué le ha pasado a él algo tan horrible, veremos a la enfermera en segundo término preparando una jeringuilla con algún calmante. Entretanto, Joe vuelve a pedir ayuda a su madre - *“Ayúdame madre, tengo una pesadilla y no puedo despertar”⁶⁶⁴*- segundos antes de echarse a llorar, víctima de la desesperación.

⁶⁶³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁶⁴ Ibidem.



117. La brillante planificación de Trumbo en un plano en que se desarrollan dos acciones: en primer término, Joe (Timothy Bottoms) se convulsiona como consecuencia de la constatación de que no tiene cara; detrás, en segundo término, la enfermera prepara un calmante destinado a poner fin a los supuestos actos reflejos de su paciente.

La fantasía del funeral

Como siempre que nos introduce en la subjetividad de Joe, Trumbo cabalga el sonido de la secuencia que sigue sobre el plano general del soldado herido con la enfermera en segundo término. Curiosamente, el sonido que cabalga es el de su propia voz durante su funeral:

“Rezad por mí, por favor”⁶⁶⁵.

La textura de la imagen —con un filtro de vaselina que origina un caché rectangular, de tal manera que los lados derecho e izquierdo de la imagen quedan distorsionados—, así como la naturaleza eminentemente surrealista de la escena que vemos en ella, nos hacen comprender que, una vez más, nos encontramos en el mundo de fantasía de Joe.

Formalmente, la secuencia que sigue guarda enormes similitudes con la del director médico que interpretaba el propio Trumbo. En ambas, aparece Joe

⁶⁶⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

en la urna de cristal a modo de monstruo que se exhibe. También, las dos se caracterizan por los filtros que distorsionan la imagen a los lados.

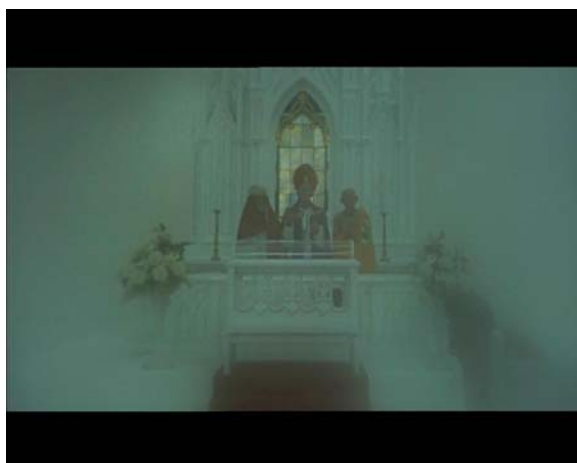
Temáticamente, Trumbo vuelve a sacar a la palestra el tema religioso para articular un discurso antibelicista en la línea de películas de temática similar, como las ya citadas **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) o **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957). Una vez más, la religión –en este caso, como concepto genérico que comprende todas las religiones- aparece unida al ejército por medio de su justificación de la guerra que ha mutilado a Joe.

El delirio lleva a Joe a su propio funeral, algo que no sabemos hasta que finaliza la panorámica de arriba abajo y descubrimos la urna de cristal en que se encuentra su cuerpo mutilado.

Aunque la iglesia es cristiana, tres sacerdotes de distintas confesiones offician el funeral del soldado: en el centro, uno católico –un obispo o, incluso, el Papa-, a la derecha uno budista –que podría ser el Dalai Lama- y a la izquierda uno musulmán –un Ayatolá-. El único al que oímos hablar es al representante católico:

“Que todos los hombres de las Fuerzas Armadas que sacrificaron sus jóvenes vidas en esta guerra justa y santa descansen para siempre en paz. Yo les absuelvo de todos sus pecados en el nombre del Padre y del Hijo y del Espíritu Santo. Amén”⁶⁶⁶.

⁶⁶⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971. El subrayado es mío.



118. Uniendo el discurso religioso con el militar –especialmente mediante del paralelismo entre las palabras del portavoz católico y las del “War Monger” de la estación de ferrocarril-, Trumbo amplía la crítica a todas las religiones.

Como vemos, la secuencia supone la continuación lógica de la crítica religiosa que plantea Trumbo y que tendrá su culminación en la secuencia de Joe con Cristo en la carpintería. En cualquier caso, si esta secuencia destaca por algo es por extender la crítica religiosa al concepto mismo de religión, afectando a todas por igual –si bien es cierto que la cristiana parece salir peor parada por ser el representante de la misma quien oficie la ceremonia-. Una decisión completamente premeditada y que encuentra su explicación en el apoyo del cristianismo –que queda patente en las palabras de su portavoz- al ejército en particular y a la guerra en general. De hecho, las palabras del “War Monger” de la estación –que acababa su discurso con una plegaria a Dios- y las del religioso que oficia el funeral de Joe –que justifica la guerra tildándola de “*justa y santa*”- no solo son intercambiables sino absolutamente complementarias. La identificación entre ambos discursos no volverá a quedar tan patente en ningún momento del filme pese a que la crítica religiosa no nos abandone hasta la conclusión del mismo.

Aunque en el primer tratamiento del guión coescrito junto con Luis Buñuel no aparecía esta secuencia, cabe destacar la presencia de una muy similar a ella. En dicho guión, el funeral de Joe no era oficiado por los tres sacerdotes de distintas confesiones que vemos en el filme, sino por un único

obispo cristiano de aspecto perfectamente reconocible. Al igual que se pensó en un doble de Georges Clemenceau para interpretar el papel del director médico, Trumbo y Buñuel imaginaron un obispo cristiano con los rasgos del presidente norteamericano Woodrow Wilson:

*“El obispo lleva lentes con montura de acero y se parece mucho a Woodrow Wilson... de hecho él es Woodrow Wilson”*⁶⁶⁷.

Esta elección demuestra que, a los ojos de Trumbo, quien ha de oficiar el funeral de Joe ha de ser un personaje relevante, de gran importancia histórica o cultural. De ahí que, más de cinco décadas después de los acontecimientos que relata la película, decida cambiar a Wilson –al que pocos reconocerían en 1971- por tres portavoces de las religiones con mayor número de fieles del planeta.

La rata

Tras la aparición en la banda sonora de los ya habituales quejidos en *reverse* que puntúan el final de la fantasía, Trumbo regresa al almacén del hospital, en el que Joe, totalmente consternado, intenta mantener vivo lo único que le queda: su mente. Para ello, decide “*pensar para no seguir pensando*”⁶⁶⁸: si tiene la mente ocupada no podrá ser víctima de sus miedos y pesadillas.

Su primer intento consiste en tratar de recordar los planetas del sistema solar, pero su aturdimiento al creer que algo le roza la frente le lleva a poner fin violentamente a la cuenta. En el primer plano del rostro de Joe sobre el que oímos estas palabras descubrimos de qué se trata. Los médicos han fijado la máscara a su cara por medio de un hilo que está cosido a su frente. Al mover la cabeza, la costura le tira de la carne, una sensación que Joe ha identificado como una rozadura. Sin embargo, Trumbo vuelve a hacer aflorar el mundo subjetivo de Joe, reincidiendo así en su cada vez menor contacto con una

⁶⁶⁷ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op. Cit., p 73.

⁶⁶⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

realidad que se le escapa. Donde solo hay una costura, Joe cree ver una enorme rata:

*“Es una rata. Es una de esas grises, enormes y gordas ratas de las trincheras”*⁶⁶⁹.

El siguiente plano supone la vuelta al color, con lo que queda claro que hemos regresado al mundo subjetivo de Joe. Oímos a la rata a la vez que la vemos subir por su cuerpo. En el contraplano del roedor vemos a Joe, del que solo intuimos la máscara.

En esta ocasión, Trumbo nos presenta al soldado herido en color, dado que las imágenes que vemos en pantalla se corresponden con la visión que el propio Joe tiene de sí mismo dentro de la pesadilla. De ahí que solo se distingan la tela blanca de la máscara, la almohada y la manta. Es lo único que él, por medio del sentido del tacto, sabe que tiene.



119. La construcción de la fantasía de la rata por medio de la alternancia entre el color y el blanco y negro. A la izquierda y en el centro, la subjetividad de Joe (Timothy Bottoms) en color. A la derecha, la realidad, en blanco y negro.

⁶⁶⁹ Incomprendiblemente, una vez más la traducción española vuelve a ser pésima. En la versión doblada, las palabras de Joe son: *“Es una rata. Una rata enorme y asquerosa”*. Por culpa de esta lamentable traducción se pierde la información más importante que contiene la línea de diálogo de Joe: que el origen de su fantasía está en las ratas que había en las trincheras. De hecho, en las palabras de Joe se encuentra un nuevo nexo de unión entre el filme de Trumbo y otras obras antibelicistas como la inglesa **King and Country (Rey y patria)**, Joseph Losey, 1964). El uso de las ratas en el antibelicismo cinematográfico pretende asociar la suciedad con la guerra: no es heroico combatir en ella —como dice el “War Monger” de la estación de tren en que Joe se despide de Kareen en **Johnny Got His Gun**, o como pregonaba el profesor Kantorek (Arnold Lucy) en **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente)**, Lewis Milestone, 1930), en la que también se dedica una secuencia a dichos roedores- sino sucio.

Pese a que Joe intenta tranquilizarse repitiéndose una y otra vez que es víctima de un mal sueño –“*No van a dejar que haya ratas sueltas comiéndose a los pacientes en un sitio como éste. Es un sueño*”⁶⁷⁰–, es completamente incapaz de lograrlo.

Así, la fantasía continua. La rata se acerca a su cabeza. Incluso la vemos desde un plano subjetivo de Joe, algo imposible pues el paciente no ve. El roedor consigue alcanzar la frente de su víctima y le muerde. Joe grita y, en ese instante, Trumbo pasa por corte a un primer plano del soldado herido en blanco y negro –vuelta a la realidad objetiva– que explica el dolor de que siente en la frente. Al ver que el paciente se estaba haciendo una herida cada vez mayor a causa de sus continuos cabeceos, la enfermera ha optado por quitar la costura de su máscara.

Joe vuelve en sí, pero no alcanza a comprender qué ha ocurrido con la rata. Pronto, se dice que ha sido un sueño, pero más por calmar su miedo que por certeza:

*“¿Cómo saber lo que es sueño o es realidad si no puedo apreciar si estoy despierto o dormido? Quizá la rata es real y esta enfermera un sueño. Oh, Jesucristo, ¿cómo podré llegar a saberlo?”*⁶⁷¹.

La obsesión de Joe por obtener una respuesta a la anterior pregunta va a sumirle por completo en otra de sus fantasías.

La conversación con Cristo en la carpintería

El paso a la fantasía de Joe presenta una novedad: en este caso, el sonido cabalgado procede del plano anterior, que colea sobre el primer plano en color del rostro de Jesucristo. En él, la solución que el mesías cristiano da a Joe para distinguir la realidad de los sueños es gritar. Trumbo vuelve a asociar

⁶⁷⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁷¹ Ibidem.

la ironía al personaje de Cristo, resaltando doblemente la crítica satírica y el carácter onírico de la secuencia. El mesías vuelve a ser presentado por el director y guionista como alguien que fanfarronea constantemente, lo que le lleva incluso a equiparar su situación con la de Joe:

*“A mí también me pasa. Tengo ese viejo sueño de que alguien quiere matarme y mi madre y mi padre huyen conmigo a Egipto”*⁶⁷².

Sus palabras vienen acompañadas por un *zoom out*, de tal manera que, cuando termina la frase, el primer plano ha pasado a un plano medio que ha dejado al descubierto el mono de trabajo que lleva Cristo por encima de la túnica. Tras él, en segundo término, aparece un hombre cargando cruces blancas de madera en la parte trasera del camión. Sobre su cabeza, un serrucho y diversas herramientas de carpintería. Estamos, pues, en la carpintería de Cristo, que trabaja haciendo las cruces de madera que están siendo cargadas en el camión.

Tras decirle Cristo a Joe que para poner fin a su pesadilla recurrente él grita, Trumbo pasa al contraplano del personaje interpretado por Timothy Bottoms. En él, le vemos vestido de soldado en el interior de la carpintería de Jesucristo, rodeado de una serie de objetos que vuelven a poner de manifiesto el carácter irónico de la puesta en escena. Destacan por encima del resto las coronas de espinas que hay sobre su cabeza, colgadas en la pared. A la derecha, cruces recién terminadas. También vemos una gigantesca broca en primer término, un hacha, una tela roída, más serruchos... Pese a no figurar en la novela, en el primer tratamiento del guión coescrito junto con Luis Buñuel, esta secuencia ya aparecía. En dicho guión, la carpintería de Cristo era descrita de una manera algo diferente, pero igualmente significativa:

“El equipo de la tienda es totalmente moderno: tornos eléctricos, sierras eléctricas, taladros eléctricos, lijadoras eléctricas, etcétera. La tienda está llena

⁶⁷² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

*de cruces de diferentes tamaños y formas, y en distintas fases de acabado. Éstas, aparentemente, constituyen el único producto de la tienda*⁶⁷³.



120. A la izquierda, Joe (Timothy Bottoms) rodeado de la gama más variopinta de objetos surrealistas. A la derecha, su contraplano, con Cristo (Donald Sutherland) como carpintero encargado de la confección de las cruces que habrán de coronar las tumbas de los millones de jóvenes a los que llevaba secuencias atrás en el tren a la muerte.

Joe manifiesta su incapacidad para llevar a cabo el plan de Cristo: no puede gritar dado que no tiene boca. El mesías, que hasta el momento continuaba con su trabajo, se detiene ante el problema que le plantea su interlocutor y piensa en otra solución. Lo siguiente que se le ocurre es que Joe induzca el fin del sueño y abra los ojos para acabar así con él. Por segunda vez, el soldado demuestra al mesías lo absurdo de su propuesta: no puede abrir los ojos porque no tiene.

El contraplano de Cristo resalta su frustración. Valiéndose de un primer plano, Trumbo nos lo muestra cabizbajo, con los ojos fijos primero en el suelo y después en Joe. Tras unos breves segundos, el carpintero levanta la vista al cielo y piensa en otra solución, que en este caso pasa por la sugestión previa al sueño. Diciéndose que no tendrá pesadillas, Joe solucionará su problema. Al no obtener una respuesta contradictoria del soldado, Cristo continúa, otra vez satisfecho, explicándole el procedimiento para la sugestión. Apenas ha comenzado, Joe le interrumpe diciéndole que es incapaz de sentirse adormecer porque no tiene nada que le posibilite sentirse así.

⁶⁷³ Trumbo, D. y Buñuel, L.: Op Cit., p 78.

En ese momento, entra en la carpintería el hombre que cargaba las cruces en el camión. Cristo tiene que firmarle el albarán. Mientras esto ocurre, el mesías cristiano no puede evitar mirar a Joe con un gesto que aún a frustración, sorpresa y horror: no sabe cómo ayudarle.

Tras firmar el albarán, y aún con la mirada perdida, Cristo coge un enorme madero que coloca sobre la mesa, en la que vemos un reloj de arena. Al fin, es capaz de levantar la vista y mirar a Joe a los ojos. No deja de fruncir el ceño mientras expone “*otra manera de atacar el problema*”⁶⁷⁴. Para ello, Cristo le dice a su interlocutor que ha de asumir que todo es un sueño. Según el mesías, los sueños del día pueden ser controlados mientras que los nocturnos no. De acuerdo con el razonamiento del carpintero, el incidente de la rata no puede ser sino un sueño nocturno. Tamaño silogismo hace, al fin, sonreír a Joe. Parece haber encontrado una respuesta. Cristo también sonríe e, incapaz de resistirse a apuntillar su propio razonamiento, plantea que si la rata hubiese existido, Joe la habría espantado con total seguridad.

Al darse cuenta de la falsa premisa que subyace en el último razonamiento de su interlocutor, el soldado descubre el error de base del mismo: al no tener extremidades, jamás habría podido espantar a la rata. Las palabras finales con las que Joe describe su lamentable estado son demoledoras:

*“No soy más que un pedazo de carne con vida”*⁶⁷⁵

Cristo tuerce el gesto contrariado. Su respuesta a la línea de diálogo de Joe amplifica el impacto de ésta por tratarse de las palabras del hijo del Dios cristiano, quien centró sus predicamentos casi dos mil años atrás en conceptos como el amor, la caridad y la compasión:

⁶⁷⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁷⁵ Ibidem.

“Dado que tu vida real es una pesadilla peor que tus sueños sería cruel fingir que alguien puede ayudarte. Lo que tú necesitas es un milagro”⁶⁷⁶.

La intervención de Cristo supone el empleo, por parte de Trumbo, de una nueva ironía envuelta en un discurso de consecuencias terribles para Joe, que intenta resistirse a creer que ni siquiera Jesucristo, el hijo de Dios, puede ayudarlo.

Visualmente, la secuencia habla por sí sola. Tras sus palabras, y en un gesto en absoluto casual, Cristo da la espalda a Joe. El soldado camina tras él, suplicándole que le confirme que la rata era real y la presente conversación un sueño. Cristo insiste en que el joven se marche, pues su presencia es la mayor prueba de su ineptitud e incapacidad:

“Eres un joven con muy mala suerte y a veces eso se contagia”⁶⁷⁷.

Joe insiste, con lo que Cristo, para su horror, se ve obligado a zanjar la discusión reconociendo que la conversación que están manteniendo no es más que un sueño. A punto de llorar, el soldado acerca su rostro al de su interlocutor y le pregunta desesperado cómo puede saberlo. La conversación originada por la explícita respuesta de Cristo constituye la mayor prueba fílmica del ateísmo de Trumbo:

“Cristo: Es un sueño.

Joe: ¿Cómo lo sabes?

Cristo: Porque yo soy un sueño.

Joe: ¡No te creo!

Cristo: Nadie lo hace. Por eso soy tan irreal como el resto de sueños que no se cumplen”⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁷⁷ Ibidem.

⁶⁷⁸ Ibidem.

Tras su última frase, Cristo acaricia la cara del soldado y, en un gesto totalmente significativo, mira a otro lado. Un gesto que sirve a Trumbo para escenificar la sensación que finalmente le queda a Joe sobre Dios: que va a mirar a otro lado sin impedir su sufrimiento.

De esta manera, Trumbo concluye una de las líneas del discurso que plantea en **Johnny Got His Gun**. A excepción de la secuencia final –en la que volverá a incidir en la identificación entre el ejército y la iglesia-, la secuencia de la carpintería de Cristo supone la culminación del ideario antirreligioso que está presente en el filme. El mismo Cristo representado por una institución que considera la guerra de la que Joe es víctima como “*justa y santa*”⁶⁷⁹, y encargado de pilotar la locomotora que conduce a millones de soldados a la muerte, acaba por mostrársenos como el carpintero dedicado a dar forma a las cruces que se colocarán sobre las fosas de los inocentes muertos de guerra. Así, el personaje de Cristo no solo se muestra coadyuvante con las instituciones causantes de la masacre sino que, además, pasa a formar parte de ellas al demostrar su absoluta incapacidad para enfrentarse con la realidad que Joe le plantea. Se trata de una durísima acusación que –esta vez sí- liga indudablemente al Cristo de Trumbo con el de muchos de los filmes de Luis Buñuel. Pese a tratarse de un personaje extraído de la novela, no se han de pasar por alto ciertos detalles –sobre todo en lo que a la soberbia interpretación de Donald Sutherland se refiere- que remiten a las personificaciones que el director aragonés hiciera del mesías cristiano en películas como **L’Âge d’Or** (**La edad de oro**, Luis Buñuel, 1932) o **La Voie Lactée** (**La Vía Láctea**, Luis Buñuel, 1968). De esta manera, el Cristo que aparece en las dos secuencias del filme tiene una actitud abiertamente fanfarrona –recordemos sus trucos de cartas con los soldados o su pose tras el milagro del whiskey- y carente de toda lógica, como demuestra su incapacidad a la hora de dar respuestas sensatas a las preguntas de Joe. Sirvan como ejemplo tanto las absurdas alusiones a su infancia como sus pesadillas nocturnas, que tratan de establecer un vínculo entre su situación y la de Joe, algo que se demuestra imposible.

⁶⁷⁹ De acuerdo con las palabras del portavoz católico durante la secuencia del funeral de Joe.

La nueva enfermera jefe

Trumbo encadena el final de la fantasía de Joe con un primer plano de su cabeza que, además, supone la vuelta al blanco y negro. Su conversación con Cristo únicamente ha acarreado un mayor desconcierto en el joven soldado. Aún así, Joe se preocupa por primera vez por el paso del tiempo al preguntarse si estará haciéndose viejo. Dicha pregunta deriva en una preocupación aún mayor: que le hayan llevado a casa o que algún ser querido le haya visitado. Rápidamente, desecha ambas ideas y concluye que ha de estar en algún hospital inglés. En su aturdimiento, intenta consolarse recurriendo a una ironía cuyo tono recuerda mucho al de sus fantasías:

“Al menos no me duelen los dientes”⁶⁸⁰.

La enfermera abre la puerta y junto a ella entra una mujer oronda, la nueva enfermera jefe, que mira con disgusto el oscuro almacén en que ha sido recluido su nuevo paciente. Pese a tratarse de una mujer, Joe cree que su visitante es un hombre, dadas las fuertes vibraciones que desprende al andar.

La primera medida de la enfermera jefe es que permanezcan abiertas las ventanas de Joe. Una medida que, como sabemos, es contraria a la regulación de Tillery. A pesar de contravenir una orden, la oronda enfermera jefe insiste, por considerarla una medida absurda: nadie puede ver lo que hay dentro de una habitación cuya ventana está a más de dos metros de altura.

Su segunda exigencia va igualmente en contra de lo estipulado por Tillery. La nueva enfermera jefe pide enérgicamente que se coloquen sábanas en la cama de Joe –que solo cuenta con una manta-, a pesar del apunte de su enfermera habitual, que señala que el paciente no notará la diferencia.

Tras sus dos primeras medidas, la recién llegada repara en el historial médico de Joe. Al leerlo, su semblante cambia. Se dirige a la cama, levanta la

⁶⁸⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

manta y, horrorizada por lo que ven sus ojos, se compadece de él antes de posar su mano en la frente.

Joe, que entretanto sigue especulando sobre su nueva visita, se vale de su sentido del tacto para averiguar que se trata de una mujer gorda, una conclusión que extrae a partir del grosor de sus dedos. Ella vuelve a compadecerse de él entrecortadamente, intentando contener las lágrimas. Antes de volverse y poner fin a su visita, logra controlarse para no ser vista por su subordinada en ese estado.

Las consecuencias de la aparición de la enfermera jefe son determinantes para su nuevo paciente. Al haber abierto la ventana, Joe es capaz de sentir una diferencia en su piel motivada por el calor que en ella origina la incidencia de la luz del sol.

El razonamiento que le lleva a su feliz conclusión viene acompañado en la banda sonora de una música de violín de corte épico.

Cuando Joe concluye que la fuente del calor que siente en su piel es el sol, Trumbo funde a amarillo, volviendo a la subjetividad de su protagonista, quien, en su mente, asocia ese color con el calor. Una subjetividad que evidencia el paso al color en detrimento del blanco y negro que marca la objetividad del presente.

Trumbo pasa por corte del plano de la pantalla en amarillo a uno de los recuerdos de Joe. En este caso, el joven está en una pradera, con el torso desnudo. Recostado entre la hierba, se abraza a sí mismo y, con gesto de felicidad, dice:

“Aunque nunca tenga nada más, siempre tendré a Dios y la luz matutina del sol”⁶⁸¹.

El factor autobiográfico vuelve a planear sobre este recuerdo de Joe. Una vez más, podemos encontrar en sus palabras de juventud la misma contradicción religiosa experimentada por Trumbo durante su infancia y

⁶⁸¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

adolescencia. Al haber sido educado en la fe, Joe crece como creyente. Sin embargo, sus creencias cambian radicalmente tras toparse con la realidad de la guerra y, especialmente, después de haber resultado irremediablemente herido. Es en ese momento cuando el soldado se da cuenta de que la religión no le ofrece soluciones ni consuelo. Además, va a ser por primera vez consciente de la complicidad de ésta con la masacre de la que él ha sido víctima. Es por ello que en sus recuerdos siempre le escucharemos hablar desde una fe que, en el presente, no profesa. Dado que el pasado de Joe es el del propio Trumbo, huelga decir que lo dicho para el personaje protagonista de **Johnny Got His Gun** es perfectamente aplicable para su creador.

Joe consigue medir el paso del tiempo

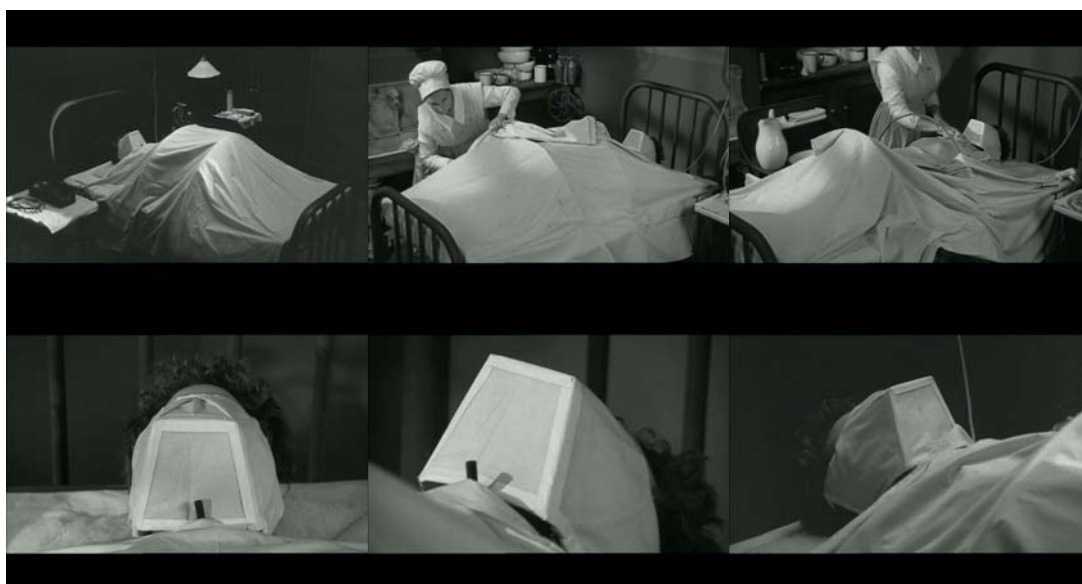
Pese a no tener peso alguno en lo que al discurso ideológico se refiere, la secuencia en la que Joe consigue medir el paso del tiempo a partir de la incidencia del sol en su cuerpo es una de las más brillantes del filme en lo que a su construcción se refiere.

En apenas un minuto de duración en pantalla veremos pasar trescientos sesenta y cinco días de la vida de Joe, siendo la voz en off de su mente el único elemento que dé continuidad al montaje fragmentado de la imagen.

Al poder establecer la diferencia entre el día y la noche, Joe puede, al fin, averiguar aspectos que afectan a su existencia cotidiana, como cada cuánto tiempo le cambian las sábanas o cuántos días a la semana le baña su enfermera.

Para llevar la cuenta de los días, Joe imagina una gran pizarra en la que, en el medio, pone una marca por cada día y, en las esquinas, una por cada semana. En el momento en que Joe comienza a contar, la fragmentación aumenta, acelerándose el ritmo con el que cambian los planos como consecuencia de la disminución en la duración de los mismos. Entre plano y plano varían la angulación, la luz —en algunos es de noche mientras que en otros es de día—, el eje y la distancia con el personaje. El resultado que consigue Trumbo es el de un montaje veloz que marca a la perfección el paso

del tiempo sin producir la sensación de pérdida de información que pudiera provocar una elipsis temporal tan grande.



121. La fragmentación en el montaje para puntuar el paso del tiempo.

Al llegar al día número trescientos sesenta y cinco desde que empezó la cuenta, aparece en la banda sonora el sonido ambiente de una fiesta. La intención del mismo, enfatizar la euforia de Joe por haber sido capaz de llevar la cuenta del paso del tiempo durante un año:

“Estoy tocando campanas, soplando silbatos y tirando serpentinas. Todo el mundo está cantando y yo estoy diciendo, estoy diciendo Feliz Año Nuevo, Kareen. Y la estoy besando”⁶⁸².

El sonido ambiente desaparece, pero Joe sigue moviendo la cabeza de un lado a otro, lo que demuestra que, en su imaginación, aún sigue con Kareen. Pero por poco tiempo. Pronto se percata de que su tarea no ha sido completa: ha contado el paso de un año, pero no sabe cuándo comenzó su peculiar empresa. De esta manera, su mente va a centrar su ocupación en tratar de averiguar cuándo comenzaron los “X años” perdidos entre la explosión y el año que acaba de contar. La obsesión del soldado herido deriva así en un

⁶⁸² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

concepto mucho más interesante por las connotaciones personales que guarda con su autor: la obsesión por el tiempo perdido.

Joe en las trincheras

En su empeño por reconstruir su vida desde la fatal explosión que le ha abocado a su horrible situación actual, va a ser el propio Joe quien dé paso al recuerdo de los actos que desencadenaron su tragedia. De esta manera, por medio de las palabras de su mente, Trumbo sitúa espacio-temporalmente la acción. Una acción que va a resultar determinante de cara a explicar el origen del estado actual de Joe:

*“Estábamos junto a un regimiento británico y habíamos salido de reconocimiento nocturno. Y entonces, me encontré con aquel cabo inglés y su grupo. Sí, ya me acuerdo”*⁶⁸³.

En ese instante, Trumbo pasa por corte a las trincheras, en las que vemos a Joe –en color- escribiendo una carta. Al igual que sucedía en el paso al plano de Cristo en la carpintería, sobre la imagen de Joe escribiendo en las trincheras colea el sonido de su mente:

*“Yo te estaba escribiendo una carta a ti, Kareen”*⁶⁸⁴.

Mientras Joe escribe la misiva a la que hace mención su mente, un coronel británico (Maurice Dallimore) camina por la trinchera llamando a gritos al cabo Timlon (Eric Christmas), el superior directo de Joe. Cabe destacar un detalle muy significativo en el personaje de Joe. En el dedo meñique de su mano derecha se aprecia claramente un anillo. Se trata del anillo que le regala Kareen la noche antes de marchar al frente. Curiosamente, en la película ese detalle –relatado en la novela y que sí aparecía en el primer guión de 1964,

⁶⁸³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁸⁴ Ibidem.

como se indicó en el análisis de la secuencia de la última noche con Kareen- se omite.



122. El anillo –en el dedo meñique, en la ampliación de la derecha- que, pese a no aparecer en el filme, Kareen (Kathy Fields) le regala a Joe (Timothy Bottoms) durante la última noche que pasan juntos.

Con la llegada del coronel, tanto el cabo como el resto de los soldados adoptan la posición de firmes. Por el acento –notablemente exagerado- del coronel sabemos que se trata de un militar británico.

El motivo de la visita del coronel no es otro que tratar de averiguar la fuente del desagradable olor que hay en la trinchera. El cabo le señala uno de los orificios de la misma a fin de indicarle de dónde proviene el olor:

“De ahí, señor. Ese alemán llegó tropezando entre la niebla. Alguien perdió la cabeza y le pegó un tiro. Cuando están en el suelo no huelen tan mal, señor, pero éste se quedó colgado en el alambre”⁶⁸⁵.

Mientras escuchamos las palabras del cabo Timlon, Trumbo nos muestra la imagen más explícita de todo el filme: un soldado alemán muerto está enganchado en el alambre de espino que rodea la trinchera aliada.

⁶⁸⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



123. El explícito rostro de la muerte en los campos de batalla como una de las constantes del antibelicismo cinematográfico. De izquierda a derecha: **All Quiet on the Western Front** (**Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930), **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957) y **Johnny Got His Gun** (**Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971).

A pesar del desagradable espectáculo que tiene ante sí, la mayor preocupación del coronel británico parece centrarse en las repercusiones del putrefacto olor del muerto en la moral de las tropas. Una preocupación que esconde otras motivaciones que, desafortunadamente, la película no desarrolla, dada la brevedad de la secuencia. Por el contrario, en la novela Trumbo describe al coronel británico de una manera tremendamente concisa:

*“Era capaz de fusilar a nueve hombres para preservar la moral del décimo”*⁶⁸⁶.

Una descripción que vuelve a conectar la obra de Trumbo con la tradición antimilitarista cinematográfica. En este caso, la actitud del coronel guarda una enorme similitud con la de los altos mandos del ejército francés en **Paths of Glory** (**Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957), que empleaban la moral de las tropas como excusa para lograr sus aspiraciones personales.

El antimilitarismo no acaba con el comentario sobre la moral. Por medio de la conversación que sigue, Trumbo enfatiza la mentalidad inhumana de los altos mandos militares, capaces de bromear con la muerte de sus propios hombres:

⁶⁸⁶ Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op Cit., p 198.

“Timlon: Este es bávaro, señor. Siempre huelen peor.

*Coronel: Sí, es verdad. Pero no tan mal como los hindúes o los galeses”*⁶⁸⁷.

El cabo se ofrece a bajar al bávaro cuando *“la cosa esté más tranquila”*, pero su superior –que si no se muestra compasivo con sus soldados de procedencia gala o hindú no va a hacerlo con los norteamericanos que están a sus órdenes- le ordena que lo bajen esa misma noche. La actitud del coronel, así como su decisión de sacrificar las vidas de sus hombres por un hecho tan trivial como aquel, permite a Trumbo volver a sacar a relucir el discurso antimilitarista del filme, como no podía ser de otra manera, dado que Joe resultará herido precisamente como consecuencia de su negligente orden –algo que no sucede en la novela, en la que el muchacho ni siquiera figura entre los ocho soldados que bajan el cadáver de la alambrada-.

Dado el peligro que implica la orden del coronel, el cabo trata de hacerle entrar en razón a fin de evitar una misión tan temeraria e inútil como la que le acaba de ser encomendada. Alívio, su superior ni siquiera se molesta en dar una negativa. Por el contrario, se limita a añadir:

*“Y no olvide, cabo: la muerte tiene siempre dignidad. Digan unas pocas palabras de oración por su alma”*⁶⁸⁸.

Una línea de diálogo que vuelve a identificar la mentalidad militar con la religiosa, haciendo especial hincapié en la falta de lógica de ambas: el coronel decide poner en peligro la vida de sus hombres para dar sepultura religiosamente a un hombre al que, previamente, ellos mismos han matado.

Sin dar pie a una respuesta del cabo a su comentario religioso, el coronel le da la espalda –en un gesto que, como hemos indicado varias veces

⁶⁸⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁸⁸ Ibidem.

a lo largo de éste análisis no resulta nada casual dada la literalidad del mismo- y se marcha.

Trumbo vuelve al plano picado del inicio de la secuencia, en el que vemos a Joe en primer término a la derecha. Entre risas, exclama:

*“¡Oh, Jesús!”*⁶⁸⁹.

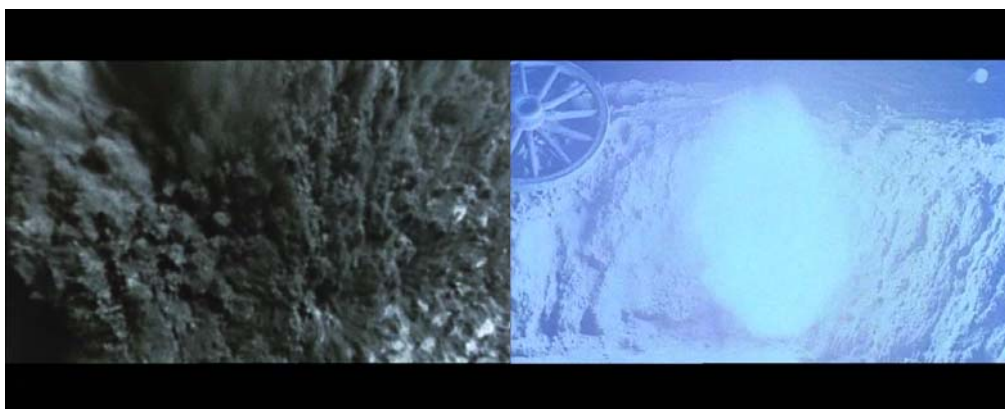
El cabo Timlon, que tras la orden del coronel no oculta su enfado, vierte su ira en sus hombres. Obviamente, la primera víctima de su elección es Joe –cuyo comentario ha sido tomado por Timlon como una burla intolerable-. El resto de hombres que van a componer la patrulla nocturna serán elegidos de una manera tan injusta como aleatoria: su proximidad al cabo en ese momento. Así, un hecho trivial y completamente aleatorio –como la elección del soldado Arnaud (Joseph Turkel) para ser juzgado por el consejo de guerra en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957), en una nueva conexión argumental entre ambas- va a determinar el terrible destino de Joe.

Valiéndose de un encadenado que puntúa una evidente elipsis temporal –es de noche-, Trumbo pasa al plano siguiente, en el que apenas podemos distinguir a los soldados rezando la oración ordenada por el coronel mientras entierran al soldado alemán. El cabo Timlon pide un voluntario para echar la tierra. Joe, que está a su derecha, se agacha, coge un puñado de arena del suelo y lo arroja al foso. En la banda sonora, nos encontramos con el goteo incesante de la lluvia acompañado tanto del sonido de la metralla como de esporádicas explosiones.

En el momento en que el cabo va a terminar con la oración, se echa la mano atrás. La metralla enemiga le ha alcanzado en el trasero –un gesto burlesco que subraya el absurdo de la situación que estamos viendo en pantalla-. Como consecuencia del impacto, Timlon ordena a sus hombres volver a la trinchera mientras aumenta la frecuencia de las explosiones. Una de ellas cae muy cerca de la patrulla, a la que Trumbo sigue con un movimiento de travelling lateral.

⁶⁸⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

La cámara se detiene y en la banda sonora aparece el silbido de la bomba que va a impactar junto a Joe. Trumbo pasa, por corte, a un plano contrapicado en el que vemos la luz del proyectil, que hace un movimiento parabólico mientras surca el cielo aproximándose a los soldados. Joe, que la oye muy cerca, corre a buscar refugio en un gran agujero de bomba que hay a su izquierda. Una vez en él, se ase el casco a la cabeza y dobla su cuerpo en posición fetal. A continuación, Trumbo nos muestra un breve plano de una explosión cerrando el planteamiento circular que comenzase al final de los títulos de crédito del filme –en los que, igualmente, veíamos una explosión de archivo que vinculaba la fatal suerte de Joe con los acontecimientos reales acaecidos durante la Gran Guerra-.



124. El cierre de un planteamiento circular. A la izquierda, la imagen de archivo de una explosión con la que Trumbo enlazaba los títulos de crédito con la historia de **Johnny Got His Gun**. A la derecha –en color-, la explosión causante del estado de Joe (Timothy Bottoms).

Tras la explosión, la pantalla queda gris, color desde el que funde el plano siguiente, en blanco y negro, del rostro de Joe.

El espectáculo de feria ambulante

El inicio de la secuencia que sigue a la explosión destaca por plantear otro de los temas recurrentes del antibelicismo fílmico: el de la empatía con la figura de “el otro”.

Angustiado por el recuerdo del suceso que ha marcado para siempre su vida, Joe se dice a sí mismo que él no habría tenido que estar en el lugar en que estalló la bomba. Una reflexión que generaliza al pararse a pensar en la suerte del soldado alemán cuyo entierro le ha abocado a su estado actual.

“Y aquel pobre bávaro tampoco. Después de todo, podríamos haber sido amigos. En vez de él muerto en el barro y yo aquí tendido como un monstruo de feria”⁶⁹⁰.

Las palabras de Joe establecen una empatía con el soldado alemán que recuerda enormemente a la planteada por Lewis Milestone en **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) a partir del monólogo de Paul (Lew Ayres) tras verse obligado a apuñalar a un soldado francés en tierra de nadie.

La alusión a los monstruos de feria lleva a Joe a recordar una ocasión en que su familia, Kareen y él fueron a un circo. Aparece en la banda sonora una música de acordeón muy propia de ferias y espectáculos circenses mientras Joe recuerda cómo su padre imitaba a los pregoneros a su regreso del circo. Su tono de voz cambia. Joe está al borde de la risa, entusiasmado con sus felices recuerdos sobre los comentarios ingeniosos de su padre tras la velada circense:

“Imagina lo que podría haber hecho conmigo tal y como estoy ahora: ‘Me alimento por un tubo’”⁶⁹¹.

Por corte, Trumbo pasa a un plano del padre de Joe –en color, marcando así la vuelta a la subjetividad- vestido de pregonero de circo, con chistera y frac. La música de feria que oíamos sobre la anterior línea de diálogo de Joe se mantiene, pasando a ser diegética.

⁶⁹⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁹¹ Ibidem.

Las últimas palabras del soldado herido antes del paso a su subconsciente enlazan con las primeras que oímos a su padre, vestido como un auténtico maestro de ceremonias. Trumbo vuelve a recurrir al uso de la ironía para las líneas de diálogo que conforman la fantasía de la feria ambulante, tanto en las correspondientes al padre como en las pronunciadas por la madre de Joe quien, vestida también de modo carnavalesco, acompaña al padre en el espectáculo haciendo las veces de azafata.

Todos los comentarios formulados por los personajes de los padres de Joe –al que vemos al fondo, en la misma urna de cristal en la que le viéramos en las fantasías del director médico y el funeral- para atraer público a su siniestro show hacen alusión a la incapacidad de su hijo para valerse por sí mismo: “*Respira por un tubo*”, “*Sin manos, sin piernas, ¡es la maravilla del siglo XX!*”, “*No le preocupa no tener zapatos porque no los necesita*”⁶⁹², etc.

De esta manera, entre el padre y la madre del soldado herido –que es publicitado por sus progenitores en la caravana en la que presentan su espectáculo como “*Joe Bonham. The self supporting basket case*”⁶⁹³- enumeran las cosas que su vástago no necesita para vivir: zapatos, camisa, calcetines, guantes, sombrero...

Tras el ingenioso diálogo “a dos bandas” de los padres de Joe, Trumbo centra la atención del espectador en un grupo de enanos, payasos y demás monstruos de feria que comen mientras el padre del habitante de la urna de cristal pide un donativo de quince centavos que habrá de entregarse a Kareen, quien aparece semidesnuda a modo de bailarina exótica. Trumbo pasa a un plano general en el que vemos que el carro sobre el que se levanta el escenario está en medio del desierto. Los únicos que hay delante de él, escuchando al padre de Joe, son los monstruos de feria que comen en el suelo.

⁶⁹² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁹³ Que, literalmente, significa “*Joe Bonham, el caso perdido autosuficiente*”.



125. Un siniestro espectáculo de feria ambulante en pleno desierto.

Cuando el padre de Joe anuncia que va a levantar la tapa de la urna de cristal para que los espectadores puedan contemplar a lo que previamente ha calificado como “*la maravilla del siglo XX*”, Kareen desciende del carromato dispuesta a recoger los donativos de los asistentes al espectáculo. En sus manos lleva un orinal, destinado a la colecta del dinero del público. Aunque no hay nadie, ella se para en medio de la nada acercando el orinal a un lugar indeterminado para, tras oír el ruido de las monedas cayendo dentro, dar las gracias y continuar con su cometido, que tan solo se va a ver interrumpido por el cachete en el trasero que le propina un espectador imaginario. En ese momento, Kareen se voltea para abofetear la cara del supuesto espectador para, después, continuar su camino.

Tal y como señala Peter Hanson en su estudio sobre Trumbo⁶⁹⁴, la influencia del universo de Fellini en esta secuencia es enorme. Sin embargo, su apreciación –de ella dice que es una de las secuencias “*mas flojas*” del filme– viene mermada por una aparente incomprensión de la misma que, con casi total seguridad, nace de su desconocimiento de la influencia de Buñuel en la concepción de la adaptación fílmica de **Johnny Got His Gun**. Dado que esta fantasía supone la dramatización de la petición que Joe hace en la novela vía Morse –que le permitan ganarse la vida como monstruo de feria para así poder mantenerse, tal y como reza el cartel del espectáculo de la fantasía, de manera “*autosuficiente*”– resulta absolutamente necesario remitirse al primer tratamiento del guión de **Johnny Got His Gun** –cuya existencia Hanson parece desconocer dada la omisión de referencias directas al mismo en su estudio–

⁶⁹⁴ Hanson, P.: Op. Cit., p 194.

para encontrar el origen de la fantasía. Pese a que Trumbo cambia parte de la secuencia en el guión final –más para bien que para mal, como demuestra el hallazgo de eliminar al público y que los donativos que se arrojen sean imaginarios-, el primer guión demuestra que, en su concepción, la secuencia está fuertemente influenciada por el surrealismo del director aragonés.



126. Dos muestras evidentes de surrealismo. A la izquierda, Kareen (Kathy Fields) abofetea a un espectador invisible que le ha pellizcado el trasero mientras recoge los donativos de la audiencia con un orinal. A la derecha, la doble presencia de Joe (Timothy Bottoms) en la fantasía de la feria: por un lado está en la urna con su aspecto presente; por otro, agazapado en posición fetal contemplando la escena.

La cámara va a acompañar a Kareen con un movimiento de travelling que finaliza con una suave panorámica de arriba abajo por medio de la que descubrimos a Joe, vestido de soldado y agazapado tras una palmera que parece surgir de la nada en medio del terroso desierto. Agarrando con las manos sus rodillas, en la misma posición fetal en que le viéramos antes del estallido de la bomba, Joe contempla boquiabierto a Kareen, que sigue dando las gracias cada vez que se escucha el sonido de las monedas caer en el interior del orinal.

La nueva enfermera

Tras el plano de Joe vestido de soldado junto a la palmera pasamos otra vez al blanco y negro de la habitación del hospital. En la banda de sonido, aún están presentes la música de feria y los agradecimientos de Kareen. El acordeón pasa a convertirse en un piano en el que la misma melodía suena mucho más melancólica. El momento del cambio de instrumento coincide con la entrada de una nueva enfermera (Diane Varsi) en la habitación, convirtiéndose así en una llamada de atención sobre lo acontecido en la imagen.

Joe se da cuenta del cambio de vibraciones en las pisadas y deduce que se trata de una nueva enfermera de menos peso que las anteriores.

Ya a la altura del cabecero de la cama, la enfermera mira fijamente a Joe. Suspira y le aleja las sábanas del cuello mientras le contempla con una mezcla de compasión y ternura. Sin apartar la vista del rostro de su nuevo paciente, cosa que no han hecho el resto de enfermeras –quienes, por el contrario, no podían dejar de mirar su cuerpo mutilado-, baja suavemente la sábana hasta la altura del pecho. Entonces sí, baja la vista, e intenta desanudar su camisa sin poder evitar romper a llorar antes de llevar a cabo su tarea.

Cuando parece haberse calmado, Trumbo pasa a un plano detalle de las manos de la nueva cuidadora de Joe que, al fin, logra desanudar la camisa de su paciente dejando al descubierto su torso desnudo. De ahí pasamos a un primer plano ligeramente contrapicado de ella. De esta manera, podemos verla con las mejillas mojadas por las lágrimas.

Trumbo se vale de las mejillas húmedas de la enfermera para enlazar con la acción de la lágrima cayendo en el pecho desnudo de Joe. Su agudizado sentido del tacto hace que éste se dé cuenta inmediatamente de lo sucedido, pese a no ser capaz de identificar la procedencia de la gota que ha impactado en su cuerpo.

Una vez la música ha cesado, Trumbo vuelve a un plano general, en el que vemos cómo la enfermera, menos alterada, vuelve la vista hacia el rostro

de Joe. Manteniendo la mano izquierda sobre su pecho, le acaricia la frente suavemente con la derecha.

Dado que la secuencia posee únicamente una importancia de índole argumental, la conclusión final que Joe extrae de su nuevo visitante se convierte en la mayor justificación de la acción planteada en ella:

“Debe ser nueva. Es nueva y tiene las manos suaves como las de Kareen. ¡Es una chica y no le doy asco! No me tiene miedo. ¡Hola, enfermera nueva! ¡Hola guapa y joven nueva enfermera!”⁶⁹⁵.

En la percepción de su nueva enfermera como alguien que no le tiene miedo o asco encontramos el germen del futuro amor de Joe por su cuidadora. Un amor que alcanzará su máxima expresión física en las secuencias de la masturbación y el intento de asesinato de Joe, de las que hablaremos a su debido momento.

La fantasía en el interior del cuadro de la habitación de Kareen

Un encadenado, del que Trumbo se vuelve a valer para señalar una elipsis temporal, va a dar paso a la secuencia que sigue a la de la llegada de la nueva enfermera. El origen de la misma lo encontramos en el pensamiento de Joe que cerraba la secuencia anterior: el de una chica a la que no le da asco físicamente. La idea de poder volver a verse como alguien que no provoca repulsión física lleva a Joe a recordar su última noche en Estados Unidos, en la que hizo por primera vez el amor con Kareen. Las palabras de su mente que desembocan en el arranque visual de la fantasía –cuyo origen es la mencionada noche que pasó Joe en la habitación de Kareen antes de marchar al frente- no dejan lugar a dudas sobre la naturaleza de la misma:

⁶⁹⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

“Oh, Kareen, ¿dónde estás? Solo hicimos el amor una vez en la vida”⁶⁹⁶.

Tras la última palabra de Joe, el plano pasa de blanco y negro a color, marcándose así el inicio del delirio. La novedad que plantea Trumbo en este caso radica en que el plano que pasa de blanco y negro a color es el mismo, con lo que de debajo de las sábanas en las que estaba envuelto el Joe de la realidad, mutilado y vendado, surge un Joe vestido de soldado, exactamente igual que en la fantasía de la feria ambulante.

El Joe de la fantasía va a incorporarse al oír a Kareen llamándole con voz melodiosa por su nombre e indicándole que salga al jardín a buscarla a la luz de la luna. En la banda sonora, una música de viento, cuerda y percusiones –tanto metálicas como de madera- contribuye a la perfección a reforzar el tono abiertamente onírico de la secuencia.

En el plano que sigue al de Joe levantándose de la cama veremos a Kareen entre las ruinas de seis columnas de corte clásico. Un paisaje tremendamente familiar por ser el mismo que viéramos en el cuadro que Kareen tenía sobre el cabecero de su cama, en una identificación clarísima de Trumbo entre ésta secuencia y la de la única vez que Joe y su novia hicieron el amor. Como ya apuntásemos entonces, Trumbo toma un elemento real –el cuadro- como punto de partida para la fantasía que figura a continuación.

⁶⁹⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



127. A la izquierda, Kareen (Kathy Fields) endereza el cuadro que hay sobre el cabecero de su cama la noche en que Joe (Timothy Bottoms) y ella hacen por primera y única vez el amor. A la derecha, la fantasía de Joe dentro de dicho cuadro.

Joe pregunta a la mujer que hay entre las columnas si es Kareen. Ella responde negativamente: “No Joe, tuve que casarme y ahora soy la Kareen de otro”. “¿Y dónde está la mía?”, pregunta él. “A la luz de la luna, donde te dijo que estaría”⁶⁹⁷, responde ella a la vez que la cámara comienza una panorámica de izquierda a derecha, manteniendo la espalda de Joe en primer término. Al fondo, vemos a Kareen en camisón, lo que refuerza la idea de que la acción se desarrolla en un espacio íntimamente relacionado con su cama. Sin embargo, no deja de ser curioso que Kareen vista un camisón dado que en su última noche junto a Joe –que, no olvidemos, es el recuerdo real del que surge la fantasía que nos ocupa- no llegó a vestir esta prenda en ningún momento⁶⁹⁸. De acuerdo con esta lógica, lo coherente habría sido que Kareen estuviese o bien desnuda o bien vestida con el albornoz rojo que lucía antes de introducirse en la cama completamente desnuda. A pesar de lo anterior, y dado que, al tratarse de una fantasía, el atuendo de Kareen no ha de estar sometido a ningún criterio lógico, la solución del camisón resulta igualmente brillante por subrayar la indudable naturaleza de una acción que, literalmente, es un sueño.

⁶⁹⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁶⁹⁸ Ni siquiera después de hacer el amor con Joe, si nos remitimos a lo narrado por Trumbo en la novela, en la que, tanto Kareen como su novio, amanecen completamente desnudos. Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Op. Cit., p 58.

Tras Kareen, vemos numerosos objetos que, en conjunto, parecen formar parte de un vertedero. Algunos son objetos que se encontraban en la habitación de amada del soldado, otros forman parte de los múltiples recuerdos de Joe –tanto de aquellos que Trumbo nos ha mostrado hasta ahora como de los que quedan por venir-. Entre los objetos presentes en el vertedero encontramos:

- El cuadro que había colgado sobre el cabecero y dentro del que tanto Joe como Kareen están ahora mismo.
- El sombrero, la caña de pescar y los útiles de afeitado del padre de Joe, que estarán presentes en el interior de la tienda de campaña en el recuerdo de la pérdida de la caña de pescar.
- La Biblia de la madre de Joe que viésemos en el recuerdo de la infancia del soldado en Shale City.
- Las zapatillas de ballet y el albornoz rojo de Kareen, vinculados inefablemente a la última noche de Joe en Estados Unidos.
- El papel estampado de flores que decoraba la pared de la habitación de Kareen.



128. El vertedero de los recuerdos de Joe (Timothy Bottoms). De izquierda a derecha y de arriba abajo: el cuadro de la habitación de Kareen (Kathy Fields), la caña del padre de Joe junto a una de las truchas que pescaban padre e hijo en sus múltiples excursiones, la Biblia de la madre de Joe sujeta por los útiles de afeitado y la taza de su padre, el gorro del personaje interpretado por Jason Robards, las zapatillas de ballet y el albornoz rojo de Kareen, y –en la imagen inferior derecha, al fondo- el papel de flores con que estaba empapelada la habitación de la novia de Joe.

Como en todas sus fantasías, Joe va a buscar en ésta respuesta a aquellas preguntas que le atormentan cuando está despierto. Así, su conversación con Kareen se caracteriza por la alternancia de las referencias constantes del soldado al paso del tiempo –hecho que le obsesiona tras su notablemente desarrollada habilidad para medir los días- y los reproches de ella por haber sido abandonada –en una alusión directa al sentimiento de culpa que atormenta a Joe y en el que también inciden los objetos pertenecientes a su padre que están presentes en el vertedero, en especial la caña de pescar-.

Kareen, al igual que Cristo, es incapaz de dar una respuesta que satisfaga a Joe en su obsesión por medir los años que pasaron entre el estallido de la bomba causante de su mutilación y el primer día en que comenzó a medir el paso del tiempo. Para ella bien puede haber sido toda una vida.

Joe le pide a su novia que trate de recordarlo mientras se produce un movimiento de travelling que nos permite contemplar la cara de angustia del soldado. La respuesta de Kareen busca minimizar la importancia de aquello a lo que su novio dedica todos sus esfuerzos: ella no presta atención al paso del tiempo pues éste solo sirve para hacer vieja a la gente. Algo que niega Joe –de la misma manera que negaba las hipótesis de Cristo en la carpintería, convirtiendo así Trumbo la secuencia del cuadro en una fantasía simétrica a la del mesías cristiano-, quien confiesa a su novia que, para él, ella será siempre joven, tal y como era la última vez que la vio.

Su descripción de Kareen, acompañada por un melancólico sonido de violín, es uno de los momentos más románticos de la película. En los contraplanos de ella, la vemos mirar fijamente a los ojos de Joe con amor. Pero, súbitamente, al acabar él con su declaración, aparece en la banda sonora una música de corte circense muy similar a la de la fantasía de la feria ambulante. De esta manera, la fantasía del cuadro queda enlazada con dos fantasías previas: la de Cristo en la carpintería y la de la feria itinerante.

Inmediatamente después de la declaración de Joe, Kareen niega las palabras de amor de su novio –gritando que nadie la quiere-. Con sus actos, él desmiente a su novia, demostrándole sus sentimientos por medio de sus dulces besos y abrazos. Ella, más calmada, le devuelve los besos hasta que la música cesa violentamente –momento en que oímos cómo la aguja de un tocadiscos es retirada súbitamente del vinilo, en una acción absolutamente simétrica a la de la llegada del padre de Kareen durante su última noche junto a su amado- y aparezca Mike, que culpa a Joe de haber dejado embarazada a su hija en su única noche juntos.

Primero Kareen y más tarde Joe comienzan a dar pasos hacia atrás, separándose el uno del otro. Joe se excusa como puede, tanto ante Mike como ante su novia. En el plano de alejamiento de Kareen, la vemos rodeada por dos esculturas de mujer de corte clásico, una en primer término a la derecha y otra detrás a la izquierda. Al fondo, en último término, un unicornio blanco –símbolo sexual inequívoco que supone una nueva alusión a la última noche de Joe y Kareen en Los Ángeles y que desembocará en el recuerdo del burdel parisino

que antecede a la secuencia de la masturbación-, aparece iluminado pastando a la luz de la luna.

Mike se despide de Joe y se aleja dando marcha atrás hasta quedar oculto por la oscuridad. Kareen, al igual que su padre, se despide pero, en esta ocasión, su despedida va a oírse sobre un plano de Joe, quien ha quedado solo entre los escombros formados por los objetos de sus recuerdos.

En su alejamiento del vertedero, Trumbo vuelve a reparar en Kareen una última vez. Sin embargo, la voz que se despide de Joe no es la suya, dado que ella no mueve los labios ni abre la boca mientras retrocede. Es la voz en off de la Kareen que le indicase al inicio de la fantasía su ubicación a la luz de la luna. Una ubicación que se corresponde con la del unicornio antes de cabalgar veloz hacia ella, haciéndola desaparecer.

A su marcha, Joe abandona corriendo los escombros en busca de su amada. Llega hasta las columnas que veíamos al principio de la secuencia, donde vuelve a oír la voz en off de Kareen, que vuelve a convertirse en portavoz de Trumbo en una nueva llamada a la desobediencia civil:

“¡No dejes que te lleven, Joe! ¡Huye! ¡Adiós Joe!”⁶⁹⁹.

Dada la situación en la que ha terminado Joe, la repetición del planteamiento formulado por Trumbo en la secuencia de la estación supone la ratificación de las palabras del personaje interpretado por Kathy Fields: en una guerra injusta, la desobediencia civil –léase, en este caso, deserción- se convierte en la única vía posible de salvación –física y moral- del individuo.

Antes de perder el contacto con su amada, Joe vuelve a preguntarle –a la desesperada, de igual manera que en la fantasía de la carpintería de Cristo- tanto por el tiempo que ha pasado como por el lugar en que está. Ella se niega a contestar hasta que él pregunta en qué país se encuentra, a lo que ella responde:

“En ningún país”⁷⁰⁰.

⁶⁹⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

Así, por medio de la alusión explícita a la irrealidad de la acción –que no se desarrolla en ningún país físico, sino en la mente de Joe-, Trumbo finaliza la acción reincidiendo en el carácter de fantasía de la secuencia que acabamos de ver.

El recuerdo de Lucky, la prostituta norteamericana

Tras el fundido a negro con que concluye la secuencia anterior, Trumbo vuelve al blanco y negro. Dos celadores sacan la antigua cama de Joe del almacén mientras la nueva enfermera les sujeta la puerta. La voz de la mente de Joe constata el hecho. Sus siguientes palabras ponen de manifiesto su gran destreza a la hora de averiguar lo que sucede a su alrededor valiéndose tan solo de su percepción de las vibraciones y su sentido del tacto. La enfermera arranca un hilo suelto de una de las cortinas y cierra la puerta con llave a la salida de los dos hombres. Tras esto, se dirige a la cama de Joe. Cuidadosamente, la arrastra hasta dejarla a la altura de la ventana que, cumpliendo la orden de la enfermera jefe, permanece abierta de par en par. Joe se da cuenta del movimiento y de que en la nueva posición siente mejor la incidencia de la luz del sol.

Una vez colocada la cama, la enfermera se ocupa del resto del mobiliario. Joe identifica el movimiento de la mesa y la colocación del tubo del suero, si bien no sabe cuál es la función de éste último. Por último, ella coge un tarro de cristal de la estantería y lo llena de agua ante el desconcierto de Joe, que no logra averiguar qué está haciendo. Con el tarro lleno, se acerca a la cama y, sacando una rosa del bolsillo de su bata, la coloca en la mesa junto a Joe. Entonces, se inclina hacia él y –en primer plano- vemos cómo le acaricia el pelo y le besa la frente en un gesto que nada tiene de compasivo. Se trata del primer gesto que hace mención a la relación amorosa que aflora entre enfermera y paciente.

⁷⁰⁰ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

En esta ocasión no oímos en off la voz de la mente de Joe, tan solo vemos su cabeceo afirmativo, por medio del que agradece a la enfermera el beso. De esta manera, ella sabe que lo ha sentido y que el diagnóstico cerebral que figura en el informe no es correcto.

Después del gesto de complicidad de la enfermera, la cámara se acerca a Joe. Volvemos a oír sus pensamientos:

“Me pregunto si será americana. Espero que sí. Sólo he visto a una chica americana desde que salí de casa”⁷⁰¹.

Las palabras de Joe, así como el breve cabalgado de la risa de Lucky (Sandy Brown Wyeth), la prostituta norteamericana del burdel de Paris en que se desarrolla la siguiente secuencia, introducen un nuevo recuerdo de Joe.

La secuencia que sigue está extraída de manera casi literal de la novela. Sorprendentemente, había sido omitida en el primer tratamiento de guión. La inclusión de la misma en el filme supone una decisión brillante de Trumbo, pues el recuerdo de Lucky vuelve a poner de manifiesto la actitud de respeto y caballerosidad de Joe para con las mujeres.

Es cierto que en la secuencia del burdel Joe está cansado y borracho, lo que puede explicar su falta de apetito sexual. Sin embargo, a lo que nos referimos es a su actitud frente a Lucky. Lejos de tratarla como a una prostituta, Joe la escucha con atención –tal vez sea el único cliente y, por extensión, la única persona en Paris que lo haya hecho desde su llegada- absteniéndose de verla como un simple objeto sexual. La explicación de lo anterior, lejos de encontrarla en su inexperiencia –recordemos que Joe le confesó a Kareen haber mantenido relaciones con prostitutas antes de acostarse con ella, un hecho en el que profundiza muchísimo más la novela- la hallamos en su propio carácter. Un hecho que vuelve a remitirnos a la relación que ya estableciéramos anteriormente entre el personaje de Joe y el de Gunther en la novela inacabada de Trumbo *Night of the Aurochs (La noche del Uro)*.

⁷⁰¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

La secuencia comienza con Lucky haciendo ganchillo desnuda en una mecedora mientras habla con Joe y suena una melancólica *chanson* francesa de fondo. La prostituta le cuenta incidentes relativos a su infancia y juventud en San Francisco. Ebrio de *cognac* francés, Joe la escucha desde la cama haciendo grandes esfuerzos por no quedarse dormido. Sin embargo, la conversación parece interesarle, pues anima a Lucky a entrar en detalles. Cuando ella se da cuenta de su estado, le pregunta:

“¿No querrás hacer nada ahora, verdad?”⁷⁰².

Él, a punto de quedarse dormido, contesta que está demasiado cansado. Ella le aclara que, en cualquier caso, deberá pagarle dos dólares. Joe acepta riendo y le pregunta a Lucky qué está haciendo. La prostituta contesta que teje un jersey para su hijo de cinco años que va a un colegio caro de Long Island, lo que demuestra que Lucky gana mucho dinero prostituyéndose en París. Mientras le explica por qué quiere que su hijo sea jugador de polo, Joe dormita. La justificación de la prostituta de su obsesión por educar a su único vástago en los mejores colegios resulta tremendamente significativa por sus connotaciones clasistas. Lucky no quiere que su hijo reciba la mejor educación posible, sino que se codee con la mejor gente posible. De ahí su insistencia en el polo, un deporte que mentalmente asocia con la clase alta. Lo que la prostituta busca para su hijo es la misma educación que reciben los hijos de los hombres más ricos y poderosos de la nación. Una ironía que ya encontrásemos en el personaje de la madame Stumpy Telsa en *Eclipse*, la primera novela de Trumbo. En ella, el protagonista John Abbott empleaba parte del dinero de la dueña del burdel de Shale City –que se encargaba de administrar personalmente- en obras de caridad. En el caso de la prostituta de **Johnny Got His Gun**, su aparición supone una nueva reincidencia de Trumbo en su defensa a las mujeres que, libremente, se dedican a la prostitución.

Al percatarse de que su cliente se ha dormido, Lucky deja de mecerse. En un cuidado plano general de la habitación en el que quedan delimitados dos

⁷⁰² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

espacios separados por el perchero que hay junto a la cama, Trumbo nos muestra a Joe a la derecha, dormido en el catre e iluminado con luz blanca, y a Lucky a la izquierda, meciéndose iluminada por la luz roja de la lámpara que hay tras ella. La metáfora visual es obvia. Mientras que el espacio ocupado por la prostituta destaca por su cromatismo rojo –en una alusión innegable a su sensualidad-, el que ocupa Joe se caracteriza por una frialdad que anticipa la desgracia de la que está a punto de ser víctima.

Trumbo vuelve al plano medio inicial de la prostituta, que sonríe ante la visión de Joe dormido antes de levantarse de la mecedora para sentarse en el borde de la cama donde, absorta, contempla a su cliente durante un momento antes de besarle con ternura. Pese a que Trumbo pone fin en este instante al recuerdo del burdel, resulta evidente por la actitud de Lucky que el beso viene seguido de un coito, fruto del deseo que la actitud de Joe ha despertado en la prostituta.

Del plano de Lucky besándole, Trumbo pasa por corte al primer plano de Joe en la cama del hospital que precedía al recuerdo del burdel parisino. En off, oímos la voz de su mente gimiendo:

*“Kareen. Oh, Kareen”*⁷⁰³.

Su cabeza oscila de un lado a otro incesantemente mientras –como ponen de manifiesto sus palabras- Joe recuerda la última noche que pasaron juntos. Es evidente que el recuerdo de la relación sexual con la prostituta en el burdel parisino ha derivado en una vuelta a uno de sus pensamientos más recurrentes: el de la única vez que hizo el amor con su novia.

La enfermera, preocupada por sus repentinas convulsiones, se acerca a él y, suavemente, le acaricia el cabello tratando de calmarle. Acto seguido, levanta la sábana buscando alguna explicación a su excitada conducta. La respuesta a su pregunta es inmediata: al mirar bajo la sábana descubre que Joe tiene una erección. No hay que olvidar que una de las primeras cosas que Trumbo nos reveló acerca del estado de Joe era que conservaba sus órganos

⁷⁰³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

genitales. Éste era uno de los pocos datos que se daban sobre él en la primera secuencia del filme.

La enfermera baja la sábana y vuelve la vista hacia la cabeza de su amado paciente, que no deja de oscilar de un lado a otro. Una vez más, le acaricia el pelo y, visiblemente afectada por el sufrimiento que debe atravesar Joe, se sienta cabizbaja en la silla que hay junto a la cama. Trumbo pasa a un primer plano de la enfermera, que se lleva las manos a la cabeza. Tras unos segundos de meditación, abre los ojos pensativa. Entonces, vuelve a ponerse en pie, levanta el camisón de su paciente, le besa en el pecho y desliza sus manos lentamente por su cuerpo hasta llegar a sus genitales. Trumbo regresa a un primer plano de la enfermera –en el que la vemos cerrar los ojos- y de ahí a un plano medio en el que ella, doblada sobre el cuerpo de Joe, queda en primer término. Mientras le masturba –algo que deja claro el movimiento de su brazo- el ritmo respiratorio de Joe aumenta de tal manera que vemos subir y bajar su pecho a gran velocidad.

En el siguiente plano, el personaje interpretado por Diane Varsi acompaña el movimiento de su brazo con el del resto del cuerpo mientras mantiene los ojos completamente cerrados. Por su gesto, queda claro que ella también disfruta. La satisfacción del deseo sexual de Joe es la primera gran muestra de amor de la enfermera hacia él⁷⁰⁴. Trumbo pone fin a la secuencia señalando la eyaculación de Joe por medio de dos elementos:

- El suave gemido que aparece en la banda sonora.
- El paso del plano de la enfermera masturbándole a un plano –en color- de Joe completamente desnudo saliendo en vertical y a gran velocidad de las profundidades de un lago mientras expulsa agua por la boca.

⁷⁰⁴ La segunda llegará cuando trate de bloquear el conducto respiratorio de Joe al final de la película.



129. La construcción de una tercera idea por medio del montaje. Arriba, la eyaculación de Joe (Timothy Bottoms) en **Johnny Got His Gun**. Abajo, la de Francisco (Arturo de Córdova) en **Él** (Luis Buñuel, 1952), en una muestra innegable de la gran influencia del director aragonés en el filme de Trumbo.

Cabe destacar que, pese a que en la novela figura un episodio similar, Trumbo introduce una serie de cambios sustanciales en la película. El primero, que quien masturba a Joe en la novela no es la enfermera nueva, sino la que tenía anteriormente. El segundo, que sus cabeceos no eran fruto de la excitación sexual motivada por el recuerdo del coito con Kareen, sino de su primer intento por comunicarse con el exterior por medio del código Morse.

Así, las consecuencias que se extraen de una masturbación y otra son completamente distintas. Mientras que la de la novela es fruto de un error, la de la película supone la constatación visual de la entrega y el amor que la nueva enfermera profesa por su paciente.

El recuerdo de la pérdida de la caña de pescar

Aislado, el plano que introduce el recuerdo de la pérdida de la caña de pescar del padre de Joe, no tiene nada de erótico. Joe y su amigo Bill (Mike Lee), al que solo vemos después de que Joe haya dejado de chapotear, nadan en un lago. Un encadenado da paso al siguiente plano en el que Joe y Bill, ya

vestidos, se acercan a la tienda de campaña en que se encuentra el padre de Joe limpiando unos peces. Joe le pide su querida caña de pescar para que él y Bill puedan pasar la única tarde que va a estar ahí su amigo pescando. El padre accede, con la condición de que sea su hijo quien use su más preciado tesoro. Cuando los dos jóvenes marchan al lago, Joe se agacha en un charco e intenta mojar a Bill en un gesto de camaradería. En el contraplano, vemos al padre de Joe observando muy serio la escena. Su seriedad no es tanto por la caña de pescar como por lo que está ocurriendo, algo que comprenderemos en la conversación que ambos mantengan al final del día en el interior de la tienda de campaña.

La novela es mucho más clara que la película en este último aspecto. En ella, se deja claro desde el principio que lo que afecta al padre de Joe es el hecho de que su hijo vaya a pescar con otra persona. Para él, la pesca es algo íntimo que comparte únicamente con Joe y lo que le entristece es comprender que el joven ha roto dicha intimidad:

*“Se trataba de algo muy serio. Mañana por primera vez en todos sus viajes juntos quería ir de pesca con alguien que no era su padre. Nunca se le había ocurrido esa idea en anteriores excursiones. Su padre siempre había preferido su compañía a la de otros hombres y él siempre había preferido la de su padre a la de otros muchachos. Pero mañana vendría Bill Harper y quería ir de pesca con él. Sabía que alguna vez ocurriría. Sin embargo también sabía que significaba el fin de algo. Era un fin y un comienzo y no sabía como decírselo a su padre”*⁷⁰⁵.

En el filme, Trumbo va a pasar de una acción a otra por medio de encadenados, marcando de esta manera las numerosas elipsis temporales que va a haber en el recuerdo. Así, del primer plano del padre cabizbajo, pasamos al de Joe y Bill en la barca en el momento en que la caña de su padre cae al agua y, de ahí, al plano de Joe, esa misma noche, a la entrada de la tienda de campaña meditando cómo abordar ante su padre la pérdida de su objeto más preciado.

⁷⁰⁵ Trumbo, D.: *Johnny Cogió Su Fusil*, Op. Cit., p 139.

Una vez está dentro de la tienda, Joe echa un vistazo a su alrededor, descubriendo muchos de los objetos que aparecían en la fantasía del jardín, como el sombrero de su padre o sus utensilios de afeitar. Tras dudar unos instantes, se tumba junto a éste, si bien mirando hacia el lado opuesto. Dado el impacto que va a suponer para su padre la pérdida de su amada caña de pescar, Joe no es capaz de colocarse mirándolo de frente.

Mientras que el rostro de Joe es perfectamente visible, el del padre queda sumido en la oscuridad. Después de mucho dudar, Joe tan solo es capaz de pronunciar la palabra “*Padre*”. Él responde con un escueto “*Sí*”, dejando claro que está despierto. La confesión de Joe no se hace esperar:

*“He perdido tu caña hoy, padre. La barca hizo un movimiento brusco y se cayó al agua”*⁷⁰⁶.

El rostro de Joe mientras relata a su padre lo ocurrido refleja su angustia. Lentamente, el padre de Joe se voltea, de tal manera que su cara queda, poco a poco, bañada por la luz. La respiración de Joe, muy angustiado, se hace cada vez más audible. Las palabras de su padre ponen fin a su angustia:

*“Bueno, por una caña de pescar no nos vamos a amargar nuestro último viaje juntos, ¿verdad?”*⁷⁰⁷.

Sus palabras dejan claro lo antes mencionado: que si está afectado es porque Joe ha preferido pescar con otro, poniendo fin así a una tradición muy íntima de ambos. Es ese hecho el que, de acuerdo con las palabras del padre, ha supuesto la constatación repentina de que éste iba a ser su último viaje juntos. Dado que el padre no va de pesca con otros hombres, el punto final de sus excursiones con su hijo supone también el de la utilidad de su caña, si bien no es suficiente para evitar el sentimiento de culpa de Joe por haber decepcionado a su padre.

⁷⁰⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷⁰⁷ Ibidem.

En el miedo a la decepción del padre –que termina por concretarse en esta secuencia, si bien Trumbo ya lo plantease en el recuerdo del cobertizo- encontraremos la explicación al alistamiento voluntario de Joe, así como a muchas de las fantasías que le atormentan.

De esta manera, la caña de pescar se convierte en el símbolo de la decepción del padre. Un símbolo extraído de un acontecimiento real de la infancia de Trumbo, quien perdió en una excursión la valiosa caña de pescar de su padre. Sin embargo, y a diferencia de Joe, el joven Trumbo fue incapaz de asumir la responsabilidad de la pérdida delante de su padre. De acuerdo con Bruce Cook:

“Perdió un preciado objeto de su padre, pero negó su responsabilidad por ello, no porque temiese algún castigo físico sino porque no hubiera podido soportar la expresión de decepción hacia él en la cara de su padre”⁷⁰⁸.

La enfermera se comunica con Joe

Tras el plano del padre de Joe abrazando a su hijo en la tienda de campaña, Trumbo pasa por corte a un primer plano de la enfermera a través de una ventana con rejas en una nueva vuelta al blanco y negro del presente. Está nevando en el exterior. Una suave música de corte melancólico acompaña la imagen. A la izquierda de la enfermera, en segundo término, se distingue la figura de un hombre.

Ella voltea su cabeza y mira hacia la cama de Joe para, posteriormente, volver a fijar la vista en el exterior. Trumbo pasa a un plano medio de la enfermera, de espaldas, tomado desde el interior de la estancia. El hombre que está con ella en la habitación, un médico, le indica que van a marcharse y añade que la esperan abajo. Ella le contesta que no tardará mucho y se vuelve hacia la cama de Joe. Ligeramente sonriente, y con las manos sujetando un pañuelo, se dirige hacia él y le acaricia la frente. Volvemos entonces a oír la voz de la mente de Joe saludando a la enfermera:

⁷⁰⁸ Cook, B.: Op. Cit. p 34.

“Hola, ¿eres tú? ¿La que yo quiero?”⁷⁰⁹.

Las palabras de Joe subrayan algo que ya quedase suficientemente claro en la secuencia de la masturbación. Entre enfermera y paciente ha surgido una relación amorosa correspondida por ambas partes.

Ella descorre las sábanas y desanuda la camisa de su amado. Es un gesto familiar para Joe, con lo que, antes incluso de sentir el tacto de sus manos ya sabe la identidad de su visitante.

Una vez la enfermera le ha desnudado el pecho, comienza a trazar con el dedo índice de la mano derecha una serie de líneas rectas. Hay una suave inflexión en la música que aparece en la banda sonora. Desde su mente, Joe se pregunta qué hace la enfermera, que pasa un pañuelo por su pecho para volver a trazar las mismas líneas una y otra vez. Las palabras del soldado herido verbalizan el gesto que vemos en la imagen:

“Una hacia arriba, una hacia abajo, una hacia arriba, una otra vez hacia abajo”⁷¹⁰.



130. Si bien la enfermera (Diane Varsi) ha hecho de las caricias y la masturbación vías eficaces de comunicación –gracias a ellas, Joe (Timothy Bottoms) conoce sus sentimientos-, la escritura en el pecho va a convertirse en el primer intento de transmisión de mensajes más elaborados.

⁷⁰⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷¹⁰ Ibidem.

Las palabras de la mente de Joe se oyen sobre un primer plano de su pecho desnudo en el que la mano de la enfermera traza las líneas. Una vez ha terminado, vuelve a pasar el pañuelo por la piel desnuda de Joe, como si se tratara de un borrador que pudiese eliminar de ella las líneas que acaba de trazar. Antes de que vuelva a repetir el ciclo, Joe comprende la intención de su amada. Por segunda vez, sus palabras se escuchan en off sobre el primer plano de la mano de la enfermera trazando sobre la piel de Joe lo que sin duda es la letra “M”. Trumbo vuelve al plano general ligeramente picado con el que comenzaba el intento de la enfermera por comunicarse con Joe, que grita su descubrimiento eufórico. La enfermera comprende que su querido paciente ha identificado la letra “M” en su piel, algo que viene puntuado por su gesto de asentimiento. Una vez comprendida la primera letra, se dispone a escribir en el pecho de su amado el resto de la palabra. La música vuelve a cambiar y queda solo un violín en la banda sonora. Sobre los primeros planos de la enfermera y el pecho de Joe oímos al soldado deletrear parte del resto de letras que componen la primera de las palabras del mensaje que le va a ser transmitido. Al identificarla –“*Merry*”-, Joe cabecea frenéticamente en un gesto de asentimiento. Trumbo mantiene el primer plano del pecho –con lo que el cabeceo lo percibimos a través de la barbilla del protagonista-, pero antes de que empiece a escribir la siguiente palabra, vuelve al primer plano de la enfermera, que, a fin de agilizar la secuencia, desvela el evidente mensaje:

*“Sólo quiero desearte feliz Navidad”*⁷¹¹.

Volvemos al plano general picado. La enfermera comienza a escribir la segunda palabra. Esta vez, a quien oímos deletrear es a ella, tanto en ese plano como en los dos siguientes. Una vez dibujada la última ese de Christmas, escucharemos a Joe gritar “*Merry Christmas*” mientras cabecea frenéticamente. Por medio de su sonrisa de felicidad, Diane Varsi enfatiza la sensación de que la enfermera sabe que, al fin, se ha comunicado con Joe. En la banda sonora, aparece una música de trompetas que subraya la hazaña épica que acabamos de ver.

⁷¹¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

La enfermera, orgullosa de su paciente, se agacha velozmente y le besa la frente. Es un beso de amor seguido de caricias en el pelo y el pecho. Por medio de las líneas de diálogo que siguen al descubrimiento de Joe, Trumbo deja perfectamente clara la importancia que, para el soldado, supone haber averiguado una fecha exacta de la que partir en su medición del paso del tiempo:

“¡Oh, Dios! ¡Ya tengo una fecha de la que partir! Contando navidades puedo saber cuándo es primavera y cuando es verano. Puedo oler las hojas amarillas en otoño. Feliz Navidad, dulce enfermera. Feliz Navidad para ti. Feliz Navidad con todo mi amor. Feliz, feliz Navidad”⁷¹².

La fantasía de la panadería y el bosque

Del plano de Joe en la cama pasamos a un primer plano suyo –en color– gritando “*Feliz Navidad*” en la Davis Perfection Bakery. De ahí, Trumbo cambia a un plano general picado de la panadería, con decoración navideña y en la que sus empleados bailan al son de una música de trompetas. El director y guionista vuelve a distorsionar los bordes de la imagen con vaselina, de tal manera que aparece un caché circular que solo permite ver nítidamente lo que queda en el centro de la imagen. El empleo de esta técnica nos remite a dos de las fantasías de Joe: la del director médico y la del funeral. Así, pese a que el plano anterior pareciera fruto del recuerdo, el empleo del caché circular indica claramente que la secuencia que sigue es una fantasía de Joe, no correspondiéndose con celebración navideña alguna en la Davis Perfection Bakery.

⁷¹² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



131. Los tres ejemplos de la distorsión de la imagen como llamada de atención sobre el carácter onírico de tres secuencias en **Johnny Got His Gun**.

Además del caché circular de vaselina, una serie de elementos van a dejar claro desde el primer momento que nos hallamos ante una fantasía más de Joe:

- El anillo de Kareen, que Joe luce en su meñique izquierdo. Recordemos que, pese a que Trumbo omite esa parte de la secuencia en el filme, el anillo, de acuerdo con la novela, le es entregado al soldado durante la última noche que pasa con su novia, con lo que jamás podría haberlo llevado en una celebración navideña previa a dicha cita.
- El personaje del jefe de la panadería. Tanto su vestimenta, con la banda roja y el impecable chaqué, como su sistemática repetición en bucle de un discurso absurdo –“*Soy el jefe, esto es champán, Feliz Navidad*”⁷¹³- dejan claro que su comportamiento no se corresponde con el de una persona real.
- La mujer negra que entra repentinamente en escena preguntando por su hijo Jesucristo.

La distorsión en la imagen desaparece. El plano se mantiene y la música se acelera, acompañando a la trompeta el resto de instrumentos de viento metal. Trumbo pasa a un plano contrapicado del jefe repitiendo su incesante

⁷¹³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

discurso. Su vestimenta es la de un aristócrata –en una nueva referencia a una diferenciación de clase-, muy similar a la del propio Trumbo en la secuencia en que interpretaba al director médico. Acto seguido entra en escena una mujer negra preguntando dónde está su hijo. Sus líneas de diálogo incidirán en el surrealismo del que Trumbo ha hecho gala tanto en las fantasías protagonizadas por Cristo como en la de la feria ambulante:

“Es muy joven. ¿No ven que es menor de edad? Acaba de venir de Tucson. Se llama Jesucristo y hoy es su cumpleaños”⁷¹⁴.

Los planos del jefe repitiendo su discurso y los de los empleados bailando se alternan. El encargado de la panadería, Jody Simmons (Donald Barry)⁷¹⁵, se acerca a una pareja de jóvenes –el chico es Rudy (Joseph Kaufman), al que oyésemos coger el teléfono en el recuerdo de la muerte del padre de Joe- que bailan al son de la música. Cuando llega a su altura, se inicia una de las conversaciones más significativas del filme por aunar los conceptos de crítica bélica y nacionalista, a los que va a sumarse una llamada abierta a la desobediencia civil:

“Jody Simmons: ¿Puedo hacer algo? Tengo influencia. Puedo conseguirte un buen destino. Puedo ser de mucha ayuda.

Rudy: Me basto solo.

Jody Simmons: Eso te crees tú, pero las cosas han cambiado. Ha llegado el momento de que vayas a luchar.

Rudy: ¿Va usted a luchar también?

Jody Simmons: Yo he pasado la edad, no puedo. ¡Pero alguien tiene que luchar! Hemos de conseguir la paz justa y duradera.

Chica: Nosotros ya la tenemos.

Rudy: Claro que sí. ¿Ve esto? Dos brazos. ¿Ve eso? Dos piernas. ¿Ve esto? Una chica. ¿Qué más se puede pedir?

⁷¹⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷¹⁵ Un personaje de importancia mucho mayor en la novela.

*Jody Simmons: Libertad y justicia, libertad y justicia, libertad y justicia*⁷¹⁶.

La conversación entre Jody Simmons y Rudy guarda una estrecha relación, tanto argumental como ideológica, con la secuencia de la despedida en la estación de tren. Tal y como dejan al descubierto sus palabras, Jody Simmons no es sino otro “War Monger”. Incluso físicamente guardan un cierto parecido, dado que ambos son hombres mayores –los encargados de mantener vivo el fuego del hogar, como justificaba el padre de Joe su ausencia en el campo de batalla- que hacen gala de una oratoria acompañada por movimientos marcadamente ridículos.

Ideológicamente, Trumbo retoma el planteamiento de la desobediencia civil por medio del personaje de Rudy. Al igual que Kareen en la estación, Rudy va a defender la desertión –o, lo que es lo mismo, la desobediencia- como la mejor vía de oponerse a la injusta obligación civil de marchar al frente en tiempos de guerra. Rudy tampoco va a creer en los conceptos patrióticos de “*libertad y justicia*” a los que alude Jody Simmons. Como bien apunta el joven, la verdadera libertad reside en poder bailar con su chica, no en quedarse mutilado y solo hasta el fin de sus días.

La referencia indirecta a la suerte de Joe –que viene marcada por la reflexión de Rudy sobre sus brazos, sus piernas y su novia- da paso a un plano de éste bailando con Kareen en plena fiesta. Dada la lógica imperante en las fantasías de Joe, los enamorados continúan con la conversación que quedó pendiente en la fantasía del interior del cuadro. Así, el aún panadero le dice a su novia que la quiere mientras ella le reprocha que la haya dejado para marcharse a la guerra. Tanto por contraposición con las palabras de Rudy como por la doble cita que suponen –a su padre y al presidente Woodrow Wilson-, las palabras de Joe van a suponer una auténtica confesión de su verdadera motivación para alistarse:

*“¿No lo entiendes? Tenía que salvar al mundo para la democracia”*⁷¹⁷.

⁷¹⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

De esta brillante manera, Trumbo explicita algo que ya había dado a entender en varias secuencias del filme: que el motivo fundamental del alistamiento de Joe se encuentra en su obsesión por lograr que su padre muerto se sienta orgulloso de él. De ahí que justifique su marcha al frente con las mismas palabras que lo hiciera su padre en el cobertizo. Unas palabras que, no olvidemos, el niño Joe rebatía a su progenitor demostrándole, a partir de una serie de argumentos, que partían de una premisa absurda.

Del plano de Kareen y Joe, Trumbo pasa otra vez al contrapicado del jefe, que sigue repitiendo la misma retahíla de palabras sin sentido. En el siguiente plano, Joe ya no baila con Kareen, sino con la mujer negra que se decía madre de Jesucristo. Parándose en seco, ella le recrimina que no es su hijo. Mientras se pregunta por su paradero, Joe trata de buscar a Kareen.

El baile cesa al mismo tiempo que las repetitivas palabras del jefe, que mira al personal de la panadería antes de reclamar su atención:

*“¡Compañeros trabajadores! Por exigencias de la guerra, nuestra pequeña fiesta terminará en tres minutos. Pero, los hornos están calientes y debemos mantener los fuegos del hogar ardiendo. Cantemos: Mantened los fuegos del hogar ardiendo mientras nuestros corazones suspiran porque nuestros chicos están lejos y sueñan con su hogar. Hay una luz plateada brillando entre las oscuras nubes y borra las oscuras nubes cuando los chicos vuelven a casa”*⁷¹⁸.

Las palabras del jefe –en especial, su mención de la necesidad de “mantener los fuegos del hogar ardiendo”- suponen una nueva alusión a la conversación con el padre en el cobertizo. Así, queda del todo claro el planteamiento que Trumbo iniciase con las líneas de diálogo del personaje de Jody Simmons: que los jóvenes van a ser los encargados de morir para defender el sistema que protege a quienes se quedan en casa. En el caso del

⁷¹⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷¹⁸ Ibidem.

jefe, el razonamiento anterior se torna, si cabe, más interesante por conllevar una nueva crítica a la sociedad de clases estadounidense: los ricos envían a morir a los pobres para enriquecerse empobreciéndolos aún más.

Mientras escuchamos la letra de la canción, Trumbo nos muestra a Joe mirando fijamente a los trabajadores que cantan desde un pasillo rodeado de bandejas con pan. Como reacción a la letra de la canción –cuyo significado, ahora sí, comprende perfectamente–, el muchacho comienza a negar con la cabeza a la vez que camina hacia atrás. Una vez ha llegado a la puerta que hay al fondo, la abre y sale.

En el siguiente plano, vemos a Joe, que sigue luciendo el anillo de Kareen y viste igual que en el plano anterior, apoyando la cabeza en la puerta. El plano se abre y comprobamos que la puerta está en medio de un bosque. En el contraplano de Joe, su padre y Kareen aparecen sentados bajo la sombra de un árbol que hay junto a la tienda de campaña que estaba presente en el recuerdo de la pérdida de la caña de pescar. Su padre se chupa el dedo índice sin prestar atención a su hijo. Kareen, por el contrario, mira a cámara –a Joe, pues se trata de un plano subjetivo– fijamente. El padre viste igual que en el recuerdo de la pérdida de la caña de pescar. Kareen lleva prendada del pelo la misma cinta con brillantes que luciera en la fantasía de la feria ambulante.

El padre, que abraza cariñosamente a Kareen, se dispone a darle de comer de su dedo índice –en un gesto con evidentes connotaciones sexuales– en el momento en que se acerca Joe. Levantando la vista, le saluda y le ofrece un poco de miel extendiendo el dedo, que pronto volverá a llevarse a la boca. Entonces, aparta el brazo del hombro de Kareen. Ella, se levanta y, tras despedirse de Joe, se marcha saliendo por la derecha del plano. Joe y su padre quedan solos.

Atónito por ver a su padre con una bella joven, Joe pregunta por la identidad de la chica en una nueva llamada de atención de Trumbo sobre la irrealidad de la secuencia. El padre no deja de comer miel. Mira fuera de campo, hacia donde hemos visto marchar a Kareen, y responde que no lo sabe:

“Yo estaba pescando, ella vino, se metió entre mis brazos y ahí se quedó. Últimamente las chicas jóvenes parecen buscar refugio entre los brazos de los hombres viejos. ¿Adónde se han ido los jóvenes?”⁷¹⁹

Joe contesta que los jóvenes han desaparecido, pero pronto cambia de tema y le pregunta a su padre cómo está. El discurso antibelicista, que sin duda estaba presente en la primera parte de la fantasía –y que se centra en resaltar lo mismo que Lewis Milestone ya señalase en **All Quiet on the Western Front** (**Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930), el primer filme norteamericano abiertamente crítico con las motivaciones de la Gran Guerra: la degradación de una sociedad que ha sacrificado a una generación perdida de jóvenes en pos de la idea falsa de gloria que subyace tras el discurso patriótico y belicista-, da paso al motivo autobiográfico.

El sentimiento de culpa que para Joe implica ese lugar –en el que perdió el objeto más valioso de su padre, un hombre que apenas lograba ahorrar el dinero justo para sobrevivir-, le lleva a preguntar a su padre muerto cómo se encuentra. La respuesta de éste, mientras se chupa el dedo, constituye otra de las referencias más autobiográficas del filme:

“Muy bien. ¿Sabes? Es gracioso. Era un buen dependiente de zapatería, pero también algo más. Entendía de caballos, tenía una vaca muy sana y que daba mucha leche. Cultivaba nuestros propios alimentos. Hasta la miel y las galletas. Y era bastante bueno remando. Sabía subir una cuesta deprisa y construir una casa. Pero nunca he sabido cómo hacer dinero. Nunca supe hacerlo. Lo malo de la vida es que trabajas tanto que no disfrutas de ella”⁷²⁰.

De acuerdo con Bruce Cook, todos los oficios y aptitudes que enumera el padre de Joe son datos autobiográficos de Orus Bonham Trumbo, el padre de Dalton⁷²¹. El sentimiento de culpa de Joe es el del propio Trumbo que, en vida, sentía lástima por un hombre que era incapaz de mantener sus trabajos y

⁷¹⁹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷²⁰ Ibidem.

⁷²¹ Para más información sobre la vida de Orus Bonham Trumbo, Cook, B: Op. Cit., p 25-48.

hacer dinero para que su familia pudiera vivir mejor. Se trata, por tanto, de una conversación de Trumbo con su padre muerto, algo que no figuraba en la novela pero que, treinta y dos años después, el guionista y director de **Johnny Got His Gun** decide incluir en la película.

Con respecto a la muerte –de la que el padre dice que es mejor que la vida-, el único aspecto negativo que destaca el interlocutor de Joe es lo mucho que echa de menos a su madre. La alusión directa a la muerte –y, concretamente, a las bondades de la misma- no ha de pasarse por alto, pues en esta secuencia va a encontrarse el origen de la idea de Joe de comunicarse vía Morse. Una comunicación de la que, en última instancia, se valdrá para pedir que acaben con su vida.

En cuanto a la referencia a la madre, se trata de otra cita autobiográfica. A la muerte de su padre, Trumbo comenzó a trabajar de noche en una panadería –la Davis Perfection Bakery- y se fue distanciando progresivamente de su madre. Lo mismo que Joe en el filme, que responde a su padre que últimamente no ve mucho a su madre.

Antes de marcharse –debido, según él, a que está a punto de amanecer-, el padre comenta a su hijo que ha recuperado la caña de pescar. Dado el simbolismo inherente a dicho objeto –que Trumbo vincula con la decepción del padre-, es evidente que, detrás de las palabras del personaje interpretado por Jason Robards, se encuentra la confesión de que, al fin, vuelve a sentirse orgulloso de su hijo. Una idea que refuerza la disculpa por haberle dejado en la estacada con la que se despide de él su padre.

Joe sigue con la vista la marcha de su progenitor mientras se lleva el dedo índice a la boca. El sabor de la miel –que le recuerda a su infancia, dado el recuerdo de él junto a su padre haciendo labores de apicultura- le hace sonreír. En el plano subjetivo que sigue al primer plano de Joe, el padre deja la caña y se agacha para coger agua del riachuelo que cae junto a la tienda de campaña. Ambos se miran.

En ese instante, una voz con eco llama a Joe. Se trata de la misma voz que le llamaba en la fantasía del jardín de las columnas. Joe mira a un lado y a otro y corre en su busca mientras escuchamos risas y propuestas de jugar al escondite.

Tras el plano de Joe corriendo, vemos a Kareen haciendo lo propio. Viste igual que antes de marcharse del árbol donde estaba junto al padre de Joe.

Dada la similitud de planteamiento con respecto a la anterior fantasía protagonizada por Kareen en el interior del cuadro, no podemos pasar por alto un hecho que resulta absolutamente fundamental de cara a comprender el mundo onírico de Joe: en sus fantasías, Kareen solo aparece de noche o en lugares cerrados u oscuros, como consecuencia del recuerdo de su última cita.

Argumentalmente, la nueva conversación con Kareen reincide en la misma idea que las dos anteriores: el sentimiento de culpa de Joe por haber abandonado a su novia. Mientras Joe corre por el bosque, ella le pregunta por los motivos que le llevaron primero a dejarla sola y, segundo, a no escribirla desde el frente. Él trata de justificarse mientras busca a su amada, pero no lo consigue. Desesperado, intenta sin éxito, encontrar a su novia entre la oscuridad en una clara metáfora de su situación actual.

Del plano de Joe en el suelo, al que se ha tirado angustiado por no encontrar a Kareen mientras repite lo mucho que la quiere, Trumbo pasa a un plano general en el que vemos a su padre en cuclillas junto a él. Ante el ofrecimiento de su ayuda, Joe responde descorazonado que no hay ayuda posible para él. Su padre insiste, preguntándole si le ha pedido ayuda a alguien. Al igual que en la conversación con Cristo en la carpintería, Joe explica a su padre que, dada su situación, es imposible pedir ayuda a nadie.

A pesar de lo anterior, y de acuerdo con la lógica que viene siguiendo el filme, Joe va a encontrar en su fantasía la solución a un problema de su vida cotidiana. Ingenuamente, su padre le aconseja que mande un telegrama. Lentamente, Joe levanta la cabeza y le mira con asombro mientras él continúa:

“¿No te acuerdas de cuándo eras pequeño? ¿Cómo tú y Bill Harper poníais un cable entre las dos casas para telegrafiaros? ¿Todavía te acuerdas del código Morse?”⁷²².

Joe asiente, tanto verbal como gestualmente. Tras reflexionar, le pregunta al padre de qué le puede servir el código Morse si no puede enviar mensajes. La ironía que subyace en las últimas palabras del padre a su hijo hace de su respuesta uno de los momentos más cómicos de la película⁷²³.

“Tienes que aprender a pensar. Usa la cabeza”⁷²⁴.

Joe, que interpreta literalmente las palabras de su padre, sonrío eufórico mientras mueve de arriba abajo la cabeza insistentemente: al fin ha dado con la solución a su problema.

Joe trata de comunicarse con el exterior

Del primer plano de Joe -en color- cabeceando en el regazo de su padre, Trumbo pasa a un primer plano del joven -en blanco y negro- moviendo rítmicamente la cabeza en la cama del hospital. Le oímos repetir constantemente las palabras con las que finalizara la secuencia anterior, aunque en este caso quien las pronuncia es la mente de Joe y no el Joe de antes del estallido de la bomba, como sucedía en la fantasía.

Por medio de una panorámica de abajo arriba, Trumbo pasa de los cabeceos rítmicos de Joe al rostro en primer plano de la enfermera. La vemos fruncir el ceño, extrañada por el repentino comportamiento de su amado. Dado

⁷²² Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷²³ Las palabras del padre, al igual que el conjunto de esta fantasía, no están presentes en la novela de Trumbo. En ella, Joe piensa por sí mismo en la opción del código Morse.

⁷²⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

que ella sabe que su paciente es capaz de sentir y razonar, trata de buscar una explicación lógica para su nuevo modo de actuar.

En este punto encontramos otra de las mayores diferencias argumentales entre la novela y la película. En la primera, Joe comienza a cabecear cuando aún está al cuidado de la anterior enfermera. En un intento por poner fin a los cabeceos, ella le masturba. Pero al ver que los espasmos del paciente no cesan, llama a un médico que suministra calmantes a Joe. La droga pone fin a los cabeceos momentáneamente. Tiempo después, la enfermera es reemplazada por una nueva, que se corresponde con la que interpreta en el filme Diane Varsi. Cuando la nueva enfermera le felicita la Navidad escribiendo letras en su cuerpo, Joe, que había perdido la fe en hacerse entender por medio del Morse, vuelve a comenzar con los cabeceos.

De esta manera, Trumbo sintetiza en una sola enfermera el proceso deductivo que lleva a la comprensión de que el paciente trata de comunicarse. Así, la primera medida del personaje interpretado por Diane Varsi en el filme se corresponde con el de la primera enfermera de Joe en la novela. El médico al que manda llamar se limita a consultar las órdenes que figuran en el historial de Joe:

“Si los actos corporales son violentos o se repiten de forma persistente, deberán tratarse como espasmos musculares reflejos, es decir, con tranquilizantes”⁷²⁵.

Mientras el capitán prepara la inyección de Joe, la enfermera se acerca a él para sujetarle la cabeza con fuerza a fin de detener los cabeceos –que ella sabe voluntarios- y evitar, de esta manera, que droguen a su querido paciente. Algo que también va a intentar verbalmente, poniendo en duda la medida acatada por el médico militar. Éste le responde altivamente que si tiene alguna queja podrá plantearse en persona al general Tillery, que pasará por el hospital el día veintitrés con motivo de la inspección anual. En las palabras del médico encontramos otro dato que sirve a Trumbo para continuar con la crítica

⁷²⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

a la mentalidad militar. No es casual que el interlocutor de la enfermera enfatice el nuevo rango de Tillery. Ya no es coronel, como al principio de la película, sino general, lo que viene a demostrar –de acuerdo con el planteamiento formulado por Trumbo- que alguien sin escrúpulos que ha hecho de Joe una cobaya humana puede ascender meteóricamente en un sistema regido por una lógica absurda.

Mientras él le suministra el calmante, la enfermera le indica a su superior que hablará con Tillery, pues no está de acuerdo con su diagnóstico. Al mismo tiempo, Joe se percató de la inyección de calmantes, pero no cesa en su movimiento de cabeza. Le pide a Dios que ponga en la mente de la enfermera la idea de lo que está transmitiendo pero, poco a poco, su cabeceo va disminuyendo como consecuencia del efecto del tranquilizante. Igualmente, la voz de su mente se hace más y más pausada a medida que repite incesantemente que se hunde.

La última fantasía de Joe

Mientras Joe repite una y otra vez que se hunde, Trumbo pasa por medio de un encadenado a un plano subacuático en color. El uso del encadenado, acompañado de una música muy tranquila, subraya la lentitud con la que el soldado mutilado se sumerge en su fantasía.

La explicación de ésta la encontraremos en el recuerdo de Joe pescando con su padre. En él, el padre le contaba una leyenda según la cual en el fondo del lago se encontraban los cuerpos de los indios Ute que fueron ahogados en el pasado con piedras atadas a los tobillos. En el recuerdo, el padre le explicaba a Joe que ese era el motivo de que hubiera pesca abundante en la zona del lago donde se encontraban.

En su pesadilla, Joe ve bajo el agua los esqueletos de los indios, cuyos tobillos continúan atados a las piedras que les hundieron. Al igual que en el resto de las fantasías, en esta encontramos un elemento simbólico que nos

remite a recuerdos previos de Joe. Se trata de la caña de pescar del padre, que se encuentra junto a los indios. Una vez más, Joe escucha la voz de su padre pidiéndole que use la cabeza.

La fantasía finaliza con otro largo encadenado, que vuelve a sugerir la progresiva salida de Joe del aturdimiento provocado por la droga.

Joe consigue comunicarse con el exterior

Del plano de los esqueletos en el fondo del lago, Trumbo vuelve al blanco y negro. En el plano que se encadena con el de los indios, vemos en primer término la cabeza de Joe, que vuelve a golpear contra la almohada. Al fondo, la enfermera con el ceño aún fruncido, tratando de averiguar qué se esconde tras los cabeceos de Joe. En la banda sonora oímos la mente de Joe susurrando a la enfermera, pidiéndole que le escuche, que comprenda lo que trata de decirle.

Casi imperceptiblemente, ella imita el movimiento de Joe con su propia cabeza momentos antes de darse la vuelta repentinamente y abandonar la habitación. En el instante en que ella cabecea suavemente, aparece en la banda sonora el sonido de un telégrafo enviando un S.O.S. por medio del código Morse.

Joe, que siente la marcha repentina de la enfermera, comprende que, al fin, le ha entendido. El sonido del telégrafo no cesa, ni siquiera cuando se produce la elipsis temporal que viene señalada por el encadenado entre la imagen de Joe en su habitación y la de la enfermera acompañada de varios hombres caminando por el pasillo del hospital.

Sobre la imagen de Tillery, que cierra el grupo, oímos las palabras de Joe, felicitándose por su hazaña. Al entrar la comitiva compuesta por los militares y la enfermera, el sonido del telégrafo desaparece. Oímos a Joe saludar a los presentes, sin cesar en su cabeceo.

El más joven de los militares, que se ha situado junto a la cabeza de Joe, comunica al resto que se trata de código Morse. El militar de mayor rango

pregunta a su subordinado qué dice, a lo que el joven contesta que se trata de un S.O.S. Su superior le espeta incrédulo:

“¿Pretende usted decir que este hombre nos está hablando?”⁷²⁶.

Tras la respuesta afirmativa del militar joven, su interlocutor baja la cabeza para mirar con asombro a Joe. Poco a poco, levanta la vista y, sin ocultar su enfado, mira a Tillery, a quien le recrimina su diagnóstico incluido en el informe que oyésemos al inicio del filme:

“¿Descerebrado, general? ¿Completamente descerebrado?”⁷²⁷.

Las últimas palabras del militar, que sin duda se trata del hombre de mayor rango de la sala, las oímos sobre el rostro del Tillery. Por lo que dice su superior en ellas, no parece casual que Trumbo decida que se oigan sobre el primer plano de éste. Una vez más, Trumbo pone en evidencia al estamento militar. A lo largo de la película el director y guionista ha dejado perfectamente claro que el descerebrado no es Joe, sino el propio Tillery, que personifica la ambición y la lógica absurda que impera en el ejército.

Al primer plano de Tillery -de aspecto avejentado, lo que implica que Joe lleva mucho tiempo ingresado- le siguen una serie de primeros planos que nos muestran las reacciones de los presentes por este orden: su superior, la enfermera –que levanta orgullosa la cabeza por haber puesto en evidencia al causante de la situación a la que se ha visto abocado su amado paciente-, el joven militar que ha identificado el mensaje de Joe –y que mira con horror al general-, y, por último, el propio Tillery, que agacha la cabeza y, sin decir palabra, abandona la estancia.

Joe, que no ha dejado de preguntarse por lo que sucede a su alrededor en ningún momento, se percata de la marcha de uno de los presentes. Fuera de la habitación de Joe, vemos a Tillery, quien, con el rostro desencajado, se

⁷²⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷²⁷ Ibidem.

detiene brevemente en la puerta. Parece horrorizado por lo sucedido. No tanto por el hecho de que Joe viva, sino por la humillación que ha supuesto para él semejante hallazgo. Un hallazgo que, literalmente, ha dejado sin palabras a uno de los personajes más locuaces del filme.

Una vez Tillery se ha marchado definitivamente, el oficial de mayor rango ordena al más joven que pregunte a Joe qué es lo que quiere. La respuesta del encargado de comunicarse con el paciente pone en duda la orden de su superior:

“¿Cómo voy a preguntar a un hombre así una pregunta como esa?”⁷²⁸.

Tras una confirmación de la orden, Trumbo pasa del plano general a un primer plano ligeramente contrapicado del militar joven, que, por un momento, mira desafiante a su superior. Por edad, es obvio que ha empatizado con Joe y que se encuentra consternado como consecuencia de lo que ven sus ojos. Pero se trata de una orden y ha de acatarla. Entonces, justo en el momento en que Joe se pregunta por qué no hacen algo, el joven militar comienza a golpear suavemente en la frente del soldado herido la pregunta que ha ordenado su superior. Mientras golpea, dice en voz alta las palabras que está transmitiendo:

“¿Qué quiere?”⁷²⁹.

El contraplano siguiente de Joe destaca por el cambio radical que hay en el contraste de la imagen. Este mayor contraste subraya el cambio de rumbo que acaba de producirse en la existencia de Joe y transmite a la perfección –por su aspecto menos armonioso, más violento- el estado de fuerte excitación en que cae éste tras darse cuenta de que no sólo se ha hecho comprender, sino que ha abierto una vía de comunicación con el exterior.

⁷²⁸ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷²⁹ Ibidem.



132. El deliberado cambio de contraste entre el plano de la pregunta –a la izquierda- y el contraplano de Joe (Timothy Bottoms) –a la derecha- como subrayado del impacto que ha supuesto en el soldado mutilado el establecimiento de una comunicación.

Tan ocupado ha estado Joe en tratar de comunicarse que, al llegar la hora de la verdad, no sabe qué es lo que quiere comunicar al exterior. El primer plano de la enfermera, que sigue de Joe, mantiene el mismo contraste. Mientras el paciente duda y se pregunta qué quiere, el oficial de mayor rango le mira, esperando que comience su movimiento de cabeza. El cambio de contraste se mantiene hasta que Joe responde a su propia pregunta sobre qué es lo que en verdad quiere. En el momento en que encuentra la respuesta a su pregunta, Trumbo regresa al contraste habitual:

“¡Quiero salir! Quiero sentir el aire fresco sobre mi piel, quiero sentir gente a mi alrededor. No, resultaría demasiado caro cuidarme al aire libre, nunca lo harían. Pero, puede que haya un medio de que lo pague yo⁷³⁰. Sí, sí que lo hay. Todo lo que tienen que hacer es exhibirme y la gente pagará por verme, mucha gente. Pónganme en una bonita urna de cristal y sáquenme fuera para que la gente pague y se divierta. Llévenme a las playas y ferias del condado. A las fiestas del cuatro de julio y a los circos. ¿Han visto a la mujer con dos cabezas? ¿Y al hombre-perro que se arrastra como un reptil? Pero ellos no son monstruos reales, nacieron así. Así les hizo Dios. Pero esta cosa de aquí, en esta bonita urna, ha sido hecha por los hombres. Por usted, por mí, por la vecina de al lado. Requiere mucha planificación y cuesta mucho

⁷³⁰ En este instante, aparece en la banda sonora la música circense de la secuencia de la feria ambulante seguida de una imagen distorsionada de la particular parada de monstruos que Trumbo nos presentase en la fantasía del desierto.

dinero⁷³¹. Anúncienme como el único trozo de carne que habla con el cogote. Y si eso no les atrae, digan que soy el último hombre que se alistó en el ejército creyendo que el ejército hacía hombres. Así que izad la bandera, chicos, vuestra bandera, su bandera, la bandera de cualquiera⁷³². Porque la bandera necesita soldados y el ejército hace hombres”⁷³³.



133. El patriotismo, visto por Joe (Timothy Bottoms) como una auténtica parada de monstruos.

La unión entre el discurso de Joe y las imágenes de la feria supone uno de los mayores alegatos antibelicistas y antinacionalistas de toda la película. Una vez finalizado, Trumbo pasa a un plano general, en el que el militar joven comienza a decir en voz alta –mientras la música de feria se desvanece- lo que Joe cabecea sobre la almohada:

“Yo quiero salir para que la gente pueda ver lo que soy. Pónganme en una feria ambulante, donde puedan contemplarme. Sáquenme fuera”⁷³⁴.

La mayor parte de la petición de Joe la oímos sobre el rostro del militar de mayor rango, quien, al oír la propuesta de la feria ambulante, sonríe con

⁷³¹ Sobre estas palabras, en la sobreimpresión, que ya no está distorsionada, vemos que uno de los miembros de la parada de monstruos enarbola una bandera de los Estados Unidos.

⁷³² Al pronunciar Joe estas palabras desaparece la sobreimpresión y comprobamos que está cabeceando un mensaje. La música de feria, sin embargo, continúa.

⁷³³ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷³⁴ Ibidem.

incredulidad mientras trata de buscar algún gesto de complicidad a su alrededor. Una vez finalizada la petición del paciente, y tras una mínima reflexión, el superior indica al militar joven:

*“Dígale que haremos todo lo posible, pero que su estado no permite que se le traslade por ahora, naturalmente. No olvide añadir, ‘por ahora’”*⁷³⁵.

Durante la comunicación del joven militar no oímos nada. De hecho, las próximas palabras de Joe las oiremos por boca de su joven interlocutor en vez de por medio de sus pensamientos:

*“Si no quieren dejar que la gente me vea, entonces mátenme”*⁷³⁶.

Uno de los militares, que por las cruces de su solapa ha de ser sacerdote, besa un crucifijo. De él pasamos a un primer plano del oficial superior, que mira a Joe asombrado. A continuación, Trumbo pasa a un primer plano de la enfermera, que se ha llevado las manos a la cara y trata de contener las lágrimas. Por último, antes de volver al primer plano del militar de rango superior, Trumbo nos muestra un primer plano del militar joven, que intenta no llorar mientras su respiración se acelera, y uno de Joe expectante, aguardando una respuesta.

Mientras trata de dilucidar qué ha de hacer con la cobaya humana de Tillery, el oficial ordena que se le pregunte al paciente por su nombre. Para hacer tiempo, se da la vuelta –una vez más, un militar le da la espalda a Joe en un gesto nada casual- y cierra las ventanas, que habían permanecido abiertas desde que llegara la nueva enfermera jefe.

Al conocer por su subordinado que el paciente no deja de repetir la misma petición –“*Mátenme*”-, el militar pone fin a la intriga de los que le rodean estableciendo un plan de acción para el paciente:

⁷³⁵ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷³⁶ Ibidem.

“Dígale que haremos todo lo posible para que se sienta a gusto, pero que por ahora necesita descansar. Que le daremos un calmante y volveremos luego. E intente que diga su nombre. No comenten con nadie lo que ha sucedido aquí. Si llega a saberse, les haré a todos responsables de ello. Si se reciben nuevas órdenes, dada esta inesperada situación, les serán comunicadas”⁷³⁷.

A pesar de los gestos de desaprobación que Trumbo introduce en los primeros planos del sacerdote y el militar joven, ninguno de los presentes en la habitación de Joe cuestiona abiertamente las órdenes de su oficial.

La última confirmación de que el paciente continúa pidiendo que le maten lleva al oficial a preguntar al sacerdote:

“¿No tiene usted nada que decirle, padre? Al menos podría decirle que tuviera fe en Dios, ¿no?”⁷³⁸.

Las palabras de respuesta del cura constituyen un ataque directo al estamento militar al que, irónicamente, él también pertenece:

“Rezaré por él durante el resto de mis días, pero no pondré a prueba su fe por su estupidez”⁷³⁹.

Con su mirada altiva, el oficial le pregunta a su interlocutor cómo puede llamarse sacerdote, ante lo que él —que no olvidemos que es también militar—, le responde:

“Esto es un producto de su profesión, no de la mía”⁷⁴⁰.

No sin darse la vuelta antes —en un nuevo gesto de darle la espalda a Joe—, el sacerdote abandona la habitación. Con sus últimas palabras, y su

⁷³⁷ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷³⁸ Ibidem.

⁷³⁹ Ibidem.

⁷⁴⁰ Ibidem.

significativo gesto de despedida, Trumbo cierra definitivamente el planteamiento religioso del filme al volver a unir al clero y el ejército. Al igual que hiciera Stanley Kubrick en **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957) por medio del personaje del padre Dupré (Emile Meyer), Trumbo se vale del sacerdote militar para subrayar esta complicidad entre dos instituciones que responden a una mentalidad común. Queda clara, por tanto, la hipocresía del cura cuando se defiende ante el general argumentando que Joe no es víctima de su profesión. Nada más lejos de la realidad. El cura es, como demuestra su atuendo, un militar más.

La discusión entre los dos hombres pone de manifiesto que nadie quiere asumir la culpa de algo de lo que todos son culpables. Ni siquiera ponen interés en remediarlo y la solución final por la que optan todos –Tillery el primero- es la de abandonar a Joe a su suerte fingiendo que no ha sucedido nada. Como no podía ser de otra manera, el oficial de mayor rango toma la misma decisión y, segundos después de la salida del sacerdote, abandona a toda prisa la habitación de Joe ordenando salir a todo el mundo menos a la enfermera, quien, de acuerdo con sus órdenes, habrá de suministrar un calmante al paciente.

Ante el abandono de la habitación por parte de todos los militares, Joe se pregunta por qué se marchan. Desde su punto de vista, lo mejor para ellos, dada la situación que están viviendo, sería matarle.

Al quedar solos en el almacén que hace las veces de habitación, la enfermera vuelve a acariciar la cabeza de Joe. Él se da cuenta de su presencia. Sin dejar de cabecear en ningún momento, le oímos pensar:

“Pero tú sigues aquí. ¿No comprendes lo que quiero? Te estoy pidiendo que me mates, por favor”⁷⁴¹.

La enfermera, que sí comprende a Joe, se dirige cabizbaja a la mesilla que hay junto a la cama. Lentamente, coge unas tijeras. Trumbo pasa a un

⁷⁴¹ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

primer plano de ella, que cierra los ojos y se arma de valor para lo que va a hacer. Al igual que sucediera con la masturbación, el gesto de la enfermera no es un acto de compasión, sino de amor.

Antes de continuar conviene puntualizar la petición que formula Joe en este momento. Lejos de las conclusiones que muchos críticos y analistas han extraído con el paso del tiempo sobre **Johnny Got His Gun**, el filme de Trumbo no supone en absoluto una proclama a favor de la eutanasia. Se trata de una generalización desmesurada que, en ningún momento, se extrae de lo planteado por el director y guionista en su última secuencia. Es cierto que lo que Joe está pidiendo es, en definitiva, lo que se entiende por eutanasia. Pero no es menos cierto que la suya es una situación muy concreta y particular. Trumbo defiende la eutanasia para el caso concreto de Joe, no para todos los casos. Así, la conclusión que muchos extraen del filme de Trumbo no es del todo precisa al no establecer el director del filme ninguna generalización en la petición de Joe. De hecho, si nos remitimos a la obra de Trumbo, tan solo encontraremos otra alusión a la eutanasia en su pieza teatral *The Biggest Thief in Town* (1949). En ella, Bert Hutchins, el embalsamador de Shale City, descubre que su último cliente, el odioso millonario John Troybalt, no está muerto en plena sala de embalsamar. Troybalt lleva años postrado en cama, muy enfermo, a lo que hay que añadir que es alguien déspota, tirano y fraudulento. El descubrimiento lleva a Bert a plantearse qué hacer: acabar con el sufrimiento del moribundo o hacer público su estado, renunciando a la enorme cantidad de dinero que se había asegurado con su funeral. Tras plantear el dilema moral a sus amigos, Bert concluye que la eutanasia no es la solución, dado que él no es quien para tomar dicha decisión por el moribundo.

Como se puede ver, el caso de Troybalt en *The Biggest Thief in Town* no se parece en absoluto al de Joe en **Johnny Got His Gun**. Es decir, mientras que en un caso la eutanasia se convierte en un remedio claramente amoral, en el otro se demuestra como la única salida posible que el propio Joe encuentra a su sufrimiento. Dicha matización evidencia un error de rigor en las afirmaciones

—como la que incluye la edición española del DVD en su carátula⁷⁴²— que hablan de **Johnny Got His Gun** como de un canto a favor de la eutanasia.

Volviendo al filme, tras una breve oración vemos cómo, valiéndose de la tijera, la enfermera obstruye el tubo respiratorio de Joe mientras escuchamos el final de su plegaria, que concluye con un “*Amén*”. Con una mano en la frente de Joe y la otra en su pecho, se da la vuelta, incapaz de contemplar la muerte de su amado. Joe se da cuenta de su gesto y comienza a notar dificultad para respirar:

*“Oh enfermera, preciosa, preciosa enfermera”, le oímos decir, “Gracias, gracias, gracias. Dios, dale las gracias por mí. Sé bueno con ella, Dios. Hazla feliz, hazla hermosa, convierte en realidad todos sus deseos”*⁷⁴³.

Pero mientras Joe pronuncia estas palabras, serán sus propios deseos los que se vean truncados. La puerta de su habitación se abre. El oficial, que se da cuenta de lo que está sucediendo, entra veloz, aparta a la enfermera y quita las tijeras que obstruyen el conducto respiratorio. Acto seguido, le ordena que salga de la habitación. Joe se percata de lo que sucede, sabe que alguien ha impedido que la enfermera ponga fin a su sufrimiento.

Al ver que su interlocutora no se mueve, el oficial repite la orden, añadiendo que ha de entregarle la llave de la habitación. Ella, descorazonada y con la vista baja, no puede resistirse. Joe se da cuenta de que su única aliada se va y comprende que el otro hombre se lo ha ordenado. La mirada de ella, al borde del llanto, va a ser la última que dirija a Joe.

A la izquierda del plano en que la vemos caminar lentamente hacia atrás, se distingue la sombra agigantada del oficial en la pared. Un plano muy significativo por cómo lo ilumina Trumbo. Ella, de blanco y perfectamente iluminada, a la derecha; el oficial, del que solo vemos la sombra gigantesca, a la izquierda. Conviven así en la pared de la habitación el presente luminoso y el futuro sombrío y descorazonador de Joe.

⁷⁴² **Johnny Cogió Su Fusil DVD**, Paycom Multimedia, 2005.

⁷⁴³ **Johnny Got His Gun** (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.



134. El amenazador destino de Joe representado por medio de la vuelta de las sombras a su vida. Unas sombras originadas, una vez más, por el estamento militar. Jeringuilla en mano, el oficial se dispone a callar a Joe mientras la enfermera (Diane Varsi) contempla a su amado por última vez.

Tras las múltiples preguntas que se hace Joe mientras ella se va –por qué han cerrado las ventanas, por qué echan a la enfermera, por qué no le matan, por qué no le dejan hablar-, el paciente se da cuenta de que lo que pretenden es mantenerle en secreto. Sobre su voz, vemos al oficial anestesiando otra vez a Joe, cuyas palabras demuestran su profunda desesperación:

“Creí que les alegraría que hubiera encontrado el modo de hablarles, pero no. Es la única cosa que puedo hacer y no me dejan. Sólo quieren volver a hundirme en la oscuridad para no volver a verme nunca”⁷⁴⁴.

El último plano, que comienza en la cara de Joe para acabar en un plano general desolador de la habitación, va a convertirse por sí mismo en el alegato antibelicista más demoledor de todo el filme. Las últimas palabras de Joe, quien ha comprendido definitivamente que le han abandonado todos los que podían ayudarlo –Dios, por medio de Cristo en sus fantasías, Kareen, el estamento militar y la enfermera- son devastadoras:

⁷⁴⁴ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

“Ahora sé la verdad. Nunca me dejarán salir. Me mantendrán aquí como un secreto hasta que, un día, cuando sea un anciano, consiga escapar de ellos con la muerte. Pero no es fácil. Dentro de mí, estoy gritando y chillando y aullando, como un animal atrapado. Y nadie me hace caso. Si tuviera brazos, podría matarme. Si tuviera piernas, podría huir. Si tuviera voz, podría hablar y hacerme compañía a mi mismo. Podría pedir ayuda. Pero nadie me ayuda. Ni siquiera Dios, porque no hay ningún Dios. No puede haberlo en un sitio como éste. Y, sin embargo, tengo que hacer algo porque no sé cómo voy a poder seguir viviendo durante mucho tiempo así. S.O.S. Ayúdenme⁷⁴⁵. S.O.S. Ayúdenme. S.O.S. Ayúdenme. S.O.S. Ayúdenme. S.O.S. Ayúdenme. S.O.S. Ayúdenme. S.O.S.”⁷⁴⁶.

Con las palabras susurrantes de Joe de fondo a modo de mantra, Trumbo funde a negro para acabar el filme con un rótulo de tres líneas escritas con la misma tipografía y en el mismo color rojo que los títulos de crédito con que arrancaba la película:

“Muertos de guerra desde 1914: Más de 80.000.000. Desaparecidos o mutilados: Más de 150.000.000. ‘Dulce et decorum est pro patria mori’”.

La cita final de la frase latina, también empleada por Lewis Milestone en **All Quiet on the Western Front (Sin novedad en el frente**, Lewis Milestone, 1930) con la misma intencionalidad que Trumbo, remarca la indiscutible relación entre ambos filmes, precisamente por su éxito al refutarla. Tanto Milestone como Trumbo demuestran con sus películas que no es ni dulce ni digno morir por la patria. O, como bien señala Stanley Kubrick en la también antibelicista **Paths of Glory (Senderos de gloria**, Stanley Kubrick, 1957) a partir de una cita de Samuel Jonson, que *“El patriotismo es el último refugio del sinvergüenza”⁷⁴⁷.*

⁷⁴⁵ Tras la primera petición de ayuda, va a aparecer en la banda sonora un fuerte golpe de percusión con mucho eco que estará presente cada vez que Joe repita “Ayúdenme”.

⁷⁴⁶ Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil), Cinemation Industries / World Entertainers, 1971.

⁷⁴⁷ Paths of Glory (Senderos de gloria), United Artists, 1957.

IV. CONCLUSIONES

A fin de no resultar reiterativas, y de acuerdo con la voluntad sintética y concreta de las hipótesis de partida de este estudio, no es la intención de estas conclusiones volver a reincidir en todos y cada uno de los razonamientos que se han llevado a cabo en las páginas de esta tesis. Se tratará, por consiguiente, de atenerse a la verificación o refutación de las cuatro hipótesis de partida. Recordemos:

- 1) *¿Podemos establecer una división de la obra de Dalton Trumbo en tres grandes etapas separadas por los dos acontecimientos que marcaron su vida y su carrera, a saber, la comparecencia de 1947 ante el HUAC y el fin de la lista negra en 1960? De haberlos, ¿qué elementos diferencian cada una de las etapas de la obra del guionista?*
- 2) *La importancia que el HUAC y ciertos testigos amistosos como Lela Rogers –madre de la actriz Ginger Rogers- atribuyeron a algunas líneas de diálogo de **Tender Comrade (Compañero de mi vida**, Edward Dmytryk, 1943), ¿hace de este filme el más significativo de la filmografía del guionista anterior a 1947? Siguiendo la misma lógica, ¿la importancia de **Spartacus (Espartaco**, Stanley Kubrick, 1960) como primera película en la que aparece el nombre de Dalton Trumbo tras trece años de lista negra se corresponde con otros elementos que la conviertan en paradigmática de la producción del guionista entre 1947 y 1960? Y por extensión, ¿implica la obstinación de Dalton Trumbo por dirigir **Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil**, Dalton Trumbo, 1971) tres décadas después de haber escrito la novela en que se basa –y apenas cinco años antes de su muerte- que su único filme como director fuese concebido a modo de testamento artístico?*

- 3) *¿Cuál es el impacto de la ideología de Dalton Trumbo en su filmografía como guionista y director? ¿En qué medida están presentes el marxismo y la desobediencia civil en ella?*

Y, por último:

- 4) *¿Se puede hablar de una voluntad de trascendencia personal en la obra cinematográfica de Dalton Trumbo? En caso de existir, ¿cuáles son los motivos autobiográficos recurrentes en la obra del guionista? ¿Sigue la inserción de datos y apuntes personales en sus guiones una lógica que haga de Dalton Trumbo una suerte de guionista-autor?*

En lo que respecta a la primera hipótesis, de cara a su validación, el corpus de la presente tesis doctoral se ha estructurado en tres grandes bloques, abarcando cada uno de ellos las etapas a las que se refería dicha hipótesis. El análisis temático e ideológico llevado a cabo en cada bloque ha revelado la pertinencia de los mismos, si bien con tres puntualizaciones que no conviene pasar por alto:

- a) La división es pertinente en tanto en cuanto cada uno de los dos acontecimientos que marcan el paso de una etapa a otra introduce una serie de cambios sustanciales en la temática y matizaciones ideológicas que no estaban presentes en la etapa anterior.
- b) Cada etapa va a ser consecuencia bien de la etapa anterior o bien – en el caso de la primera- del bagaje y las vivencias personales del guionista. Es decir, las etapas segunda y tercera no solo van a estar caracterizadas por los cambios temáticos y las matizaciones ideológicas de las que hablaremos a continuación, sino por la repetición y concreción de estructuras, planteamientos y concepciones que van a estar presentes desde los primeros trabajos del guionista.

- c) Las distintas etapas van a ser susceptibles de dar cabida a subetapas o lapsos caracterizados –además de por los de la etapa propiamente dicha- por una serie de elementos particulares. Así, dentro de las dos primeras etapas podremos encontrar sendas subetapas: la de los filmes probólicos de corte patriótico entre 1943 y 1944, y la trilogía *noir* escrita por el guionista antes de su entrada en prisión en 1950. Dada la vinculación de estas subetapas con los aspectos fundamentales de los periodos temporales en los que están insertadas, no hemos de confundirlas con etapas propiamente dichas. En ambos casos, las diferencias que presentan con respecto al resto de filmes de la etapa en la que se incluyen no son excluyentes y, como veremos a continuación, vienen motivadas por el género concreto al que pertenecen y, en el caso de los filmes patrióticos, por la coyuntura internacional en la que fueron concebidos.

Tal y como se ha comentado, cada etapa viene marcada por unos elementos que la diferencian tanto de la anterior como de las posteriores. Dichos elementos constituirán lo que podríamos denominar como *rasgos unificadores de etapa*, que no habrán de ser confundidos con aquellos comunes a los tres periodos en los que se ha separado la obra del guionista. La existencia de dichos *rasgos unificadores de etapa* implica la existencia de las mismas, con lo que, consecuentemente, verifica la primera de nuestras hipótesis.

Respecto a la primera etapa, los elementos comunes que van a diferenciar el periodo comprendido entre 1936 y 1947 del resto de etapas de la obra del guionista son:

- Una polarización del mundo, que aparece dividido en dos grandes grupos genéricos que ya identificase Bruce Cook en la biografía del guionista: “ellos” y “nosotros”. La particularidad de los mismos en esta primera etapa es que van a aludir a una diferenciación marxista de

clase social. **We Who Are Young** o **Kitty Foyle** son dos de los mayores exponentes de lo anterior. En ellos, los protagonistas van a luchar por romper la estructura de clase con su esfuerzo y su trabajo, viéndose en muchos casos incapaces de lograr sus propósitos a causa de la rigidez de la estructura social. No obstante, los protagonistas de los filmes de esta primera etapa van a tratar de transformar el sistema siguiendo las vías legales facilitadas por éste. Tan solo en **A Man to Remember** encontramos un atisbo de desobediencia civil, cuando el doctor Abbott desobedece la orden expresa de no vacunar preventivamente a las posibles víctimas de la epidemia médica que amenaza con brotar en su comunidad. Una desobediencia que en ningún caso va a estar destinada a romper el esquema polarizador de la sociedad y poner fin a su división, sino a salvar vidas.

Va a haber dos excepciones a la anterior polarización del mundo en dos grandes estratos sociales: primero, aquellos filmes que, por tratarse de remakes o de encargos de voluntad comercial –como **The Devil’s Playground** o **The Flying Irishman**-, no den cabida a la estructura anterior; y segundo, los filmes que conforman la trilogía patriótica estrenada entre 1943 y 1944, a saber: **A Guy Named Joe**, **Tender Comrade** y **Thirty Seconds Over Tokyo**. En estos tres últimos, la polarización de la sociedad va a estar presente, si bien no va a obedecer a una división del mundo en estratos sociales. La división propuesta por Trumbo en sus filmes patrióticos y probólicos va a responder a un planteamiento maniqueo evidente. En **A Guy Named Joe**, **Tender Comrade** y **Thirty Seconds Over Tokyo**, la sociedad se divide en dos grupos genéricos que podríamos calificar como de “buenos” y “malos”. Los primeros van a estar integrados por un amplio grupo de hombres y mujeres que representan y defienden valores elevados como la democracia y la libertad. Los segundos, a los que, por otra parte, no vamos a ver, son los defensores de la falta de moral fascista.

- La abundancia de lo que se han venido a llamar “dramas domésticos”, que van a permitir a Trumbo posicionarse con respecto a

una serie de temas como la libertad de la mujer y la estructura tradicional de la familia. Respecto al papel de la mujer, van a ser tres los filmes paradigmáticos: **Soririty House**, **Kitty Foyle** y **Tender Comrade**. En ellos veremos una evolución de los personajes femeninos, que van a pasar de una mayor inocencia en la primera a una determinación y un coraje en la última que va a convertir a las protagonistas de **Tender Comrade** en uno de los vehículos de difusión ideológica más eficaces de la filmografía del guionista. Las conclusiones de esta trilogía protagonizada por mujeres son claras. En primer lugar, la concepción de la mujer como uno de los pilares del cambio social propuesto por el guionista durante esta primera etapa. Como viésemos en el análisis de **Tender Comrade**, lo anterior vincula el pensamiento de Trumbo con el de su contemporánea Simone de Beauvoir, llegando el guionista a adelantarse en algunos años a ciertos postulados de la célebre feminista. Por ejemplo, en lo que respecta a la necesidad de incorporación de la mujer al mundo laboral. Si bien en **Kitty Foyle** la protagonista ha de comenzar a trabajar a causa de la Depresión, la vida laboral conlleva un cambio en ella que acaba por convertirla en una mujer independiente y madura. De igual manera, los flashbacks de **Tender Comrade** sirven para mostrar la evolución de Jo (Ginger Rogers), a quien el trabajo en la industria aeronáutica la convierte en una mujer de principios y elevada concepción social. Va a ser **Tender Comrade**, por tanto, la culminación de un proceso de emancipación femenina que comenzase con el intento de las protagonistas de **Soririty House** por encontrar su sitio en organizaciones femeninas que les negaban el acceso y encontrase su brillante continuación en las reivindicaciones feministas del derecho al voto y a una independencia económica presentes en **Kitty Foyle**.

En cuanto al retrato de la estructura familiar, si bien los cambios sociales implican una relativa transformación de la misma, Trumbo se muestra sorprendentemente conservador en lo que se refiere a su concepción de la vida en familia. **Kitty Foyle** y **Our Vines Have Tender Grapes** son dos buenos ejemplos de ello. El primero, por convertirse en el paradigma de cómo un personaje puede quedar definido desde el

inicio del filme por las connotaciones negativas que el guionista atribuye a determinados comportamientos que atentan contra el núcleo familiar. De manera en absoluto casual, la primera vez que veamos al personaje de Wyn (Dennis Morgan), Trumbo va a hacer un especial énfasis en su carácter adúltero. Pese a estar casado y tener un hijo, Wyn corre a los brazos de Kitty (Ginger Rogers), pidiéndola que se convierta en su amante de por vida. El dato de que Wyn no está dispuesto a divorciarse de su mujer y, por tanto, casarse con Kitty se convierte en el elemento definitivo de la caracterización negativa del personaje. La propia Kitty en su conversación en el espejo va a subrayar lo extraño de una propuesta ausente de compromiso y, por ende, de amor. Lo anterior se convierte en uno de los motivos que mejor explica el porqué de la elección de Mark (James Craig). El médico no es solo alguien de su misma condición social e idénticas inquietudes; además, es el único de los dos pretendientes dispuesto a comprometerse y, por tanto, a formar una familia. Una familia que en **Our Vines Have Tender Grapes** se presenta como la estructura en la que se ha de cimentar la revolución socialista norteamericana. Trumbo hace de valores tradicionales como compartir y respetar consignas de corte marxista, algo que el guionista ya probase con éxito en la mencionada **Tender Comrade**. Es en la educación de las nuevas generaciones donde Trumbo encuentra el arma de cambio más eficaz para la implantación de una futura sociedad marxista norteamericana.

La segunda etapa (1947-1960) va a estar marcada por una serie de elementos particulares que, en la mayor parte de los casos, van a estar condicionados por la forzosa incorporación del guionista a una nueva estructura laboral: el mercado negro. Las características que definen la obra de Trumbo durante esta etapa y la diferencian de las otras dos se pueden resumir en:

- Una apología de la desobediencia civil como único medio para romper la polarización de la sociedad, que el guionista ha pasado a dividir en “opresores” y “oprimidos”. El modelo que toma de base el

guionista es el teorizado por Henry David Thoreau en su ensayo *Del deber de la desobediencia civil*. Al igual que Thoreau, Trumbo aboga por el incumplimiento de leyes injustas y la resistencia del individuo frente a normas contrarias a su moral. **Terror in a Texas Town** y **Spartacus** son los dos ejemplos más definitorios de lo anterior. En ambos casos, la lucha de los protagonistas nace del enfrentamiento a una ley –la expropiación en el caso de la primera y la esclavitud en la segunda– injusta. La desobediencia de la misma es la vía que ambos protagonistas eligen para quebrarla, hasta que el sistema no les deja otra opción que recurrir a la segunda de las características de la obra de Trumbo durante la lista negra.

- La violencia como única vía para acabar con la tiranía de un sistema que no deja otra alternativa a los individuos oprimidos. Esta concepción surge en las primeras obras del guionista en el mercado negro y es la consecuencia más inmediata de su comparecencia ante el HUAC. En su trilogía *noir* escrita poco antes de entrar en prisión –**Gun Crazy**, **He Ran All the Way** y **The Prowler**– se encuentra el origen y el desarrollo de la concepción de Trumbo sobre la violencia. Sus protagonistas son individuos cuyo comportamiento encuentra su razón de ser en una opresión prolongada e impune de un sistema que no les ha dejado otra salida. La violencia de **Gun Crazy** es consecuencia directa de una condena judicial desmesurada e injusta, seguida de un proceso de negación de la reinserción social en una pareja que solo es capaz de sobrevivir como atracción de feria. En **He Ran All the Way** el planteamiento es muy similar. Tal y como se comentó al citar la autobiografía de la actriz Shelley Winters, los artífices creativos del filme centraron su atención y esfuerzos en demostrar que el comportamiento de Nick (John Garfield) era fruto de la marginación y la violencia que le había rodeado desde niño. Su barrio, su madre y el cómplice de su robo al inicio del filme apuntan hacia la misma dirección y demuestran que la violencia de un sistema hostil solo deja al oprimido la salida de la violencia. Esta concepción se va a trasladar a la mayoría de los trabajos más elaborados de esta etapa. Los finales de **Terror in a Texas Town** o

Last Train from Gun Hill y la cruenta batalla contra el ejército liderado por Craso (Laurence Olivier) en el último tramo de **Spartacus** son buenos exponentes de ello.

- El emergente individualismo en detrimento de la exaltación del espíritu colectivo de ciertos filmes de la etapa anterior, como la trilogía probética centrada en la Segunda Guerra Mundial o el retrato de los pueblos que se unían en apoyo del individuo en filmes como **Our Vines Have Tender Grapes** o **A Man to Remember**. La proyección autobiográfica de Trumbo en su obsesión personal por romper la lista negra va a explicar el paso del retrato de grupos unidos a la exaltación del individualismo dominante en la obra del guionista desde las vistas del HUAC.

- La división moral de la sociedad a partir de hechos concretos como la delación o el cumplimiento de la palabra. Valiéndose de elementos como los dos anteriores, Trumbo va a hacer una diferenciación entre individuos morales y amorales. El final de **The Boss** va a convertirse en uno de los ejemplos más brillantes del planteamiento anterior. Pese a que Matt es un personaje que rige su vida de acuerdo con una ética inmoral, su fidelidad hacia Bob va a llevarle a sacrificar todo su poder y sus logros por salvar la vida de su mejor amigo. Este hecho demuestra que Matt es alguien que vive de acuerdo con un código moral que, si bien es corrupto en su mayoría, es capaz de hacerle renunciar a todo lo que tiene por aquello que él considera que es lo correcto. Por el contrario, la delación final de Bob hace de él un individuo amoral. Mientras Matt sacrifica su vida y su carrera por algo más elevado –la vida de su amigo–, Bob miente en un juicio y acusa a aquel que ha hecho de él todo lo que es para salvarse de una pena segura de cárcel. La resonancia del planteamiento anterior con la situación personal vivida por Trumbo en 1947 es innegable y va a justificar por sí misma el proceso del HUAC como primer punto de inflexión en la carrera del guionista.

- La diferenciación entre lo que podríamos llamar trabajos de primer orden y obras destinadas a la supervivencia económica del guionista. Resulta a partes iguales inútil y absurdo establecer una norma o regla básica para identificar los primeros de las segundas, aunque la implicación personal del guionista en los proyectos en los que trabaja durante esta segunda etapa suele ser directamente proporcional a la cantidad de elementos ideológicos y autobiográficos presentes en ellos.

En cuanto a la tercera etapa, va a ser consecuencia de la ruptura de la lista negra y la importancia que Trumbo atribuye a la recuperación de su nombre en los créditos de los filmes en los que trabaja. Esto va a implicar:

- Un mayor cuidado en ciertos aspectos como la construcción de los diálogos, lo que va a hacer de muchos de los filmes de esta etapa obras excesivamente discursivas. Los interminables monólogos presentes en los guiones de **The Sandpiper** o **Hawaii** van a influir de manera negativa en el resultado final del filme, algo que no sucede en otros casos, como **The Fixer** o **Johnny Got His Gun**, en las que las extensas líneas de diálogo de los personajes principales se adecuan a la perfección al ritmo que los directores de ambas confieren a sus películas.

- La presencia de temas más arriesgados y polémicos como la concepción antirreligiosa del guionista o el retrato explícito de ciertos comportamientos sexuales. Respecto a la cuestión religiosa, los tres filmes en los que el guionista va a hacer un mayor hincapié en ella van a ser **The Sandpiper**, **Hawaii** y **Johnny Got His Gun**. Al igual que sucediese con la evolución del planteamiento feminista, la crítica religiosa de Trumbo se va a escalonar en estos tres filmes, alcanzando su cenit en el último de ellos. **Johnny Got His Gun** va a concretar la idea de la inutilidad de la religión como mecanismo de salvación del individuo por medio de personajes como el de Jesucristo, los altos cargos religiosos que ofician el funeral de Joe y el sacerdote militar que

aparece en los últimos minutos de la película. En estos dos casos –la fantasía del funeral y la secuencia de la conversación con Joe vía Morse-, Trumbo va a unir, además, la mentalidad religiosa con la militar por medio de un retrato que presenta ambas instituciones como igualmente amorales.

En cuanto a la temática sexual, guiones como los de **The Last Sunset**, **The Sandpiper** o la propia **Johnny Got His Gun** van a abordar el sexo de una manera explícita, algo sin precedentes en la filmografía del guionista. En **The Last Sunset**, la conclusión del filme va a venir motivada por el descubrimiento de O'Malley de su relación incestuosa con su hija Missy. La inmoralidad que el pistolero atribuye al incesto determina su particular suicidio en el duelo final con Stribling.

En **The Sandpiper**, el personaje de Laura va a ser presentado como el de una mujer muy activa sexualmente. Su marcada actitud sexual va a quedar explicitada por medio de la escultura tallada por Cos, en la que la pintora aparece completamente desnuda y que pasa a adornar el salón de su casa en la playa. Las conversaciones centradas en la escultura –en las que el reverendo Hewitt no aparta la vista de la talla en madera de los pechos desnudos de Laura- y la mención de ciertos amantes pasados, sirven para verbalizar la tensión sexual existente entre ambos.

Por último, en **Johnny Got His Gun** van a incluirse las tres escenas sexuales más explícitas de cualquiera de los filmes de la obra del guionista: la última noche con Kareen –que contiene el primer desnudo femenino de la carrera de Trumbo-, la secuencia en el burdel parisino y la relación sexual con la última enfermera, que se concreta en su masturbación a Joe.

- La proliferación de alusiones autobiográficas. En este caso, **Lonely Are the Brave**, **The Fixer** y, especialmente, **Johnny Got His Gun** sintetizan una tendencia que se va a agudizar a medida que avance la tercera y última etapa de la obra cinematográfica del guionista. Si bien en **Lonely Are the Brave** las referencias al abuelo materno de Trumbo –señaladas por Bruce Cook en su biografía- son más veladas, la

alusión en **The Fixer** a la situación vivida por el guionista entre 1947 – año de las vistas del HUAC- y 1951 –año de su salida de prisión- es absolutamente directa. A pesar de ello, ninguna película de esta última etapa va a dejar tan clara la importancia de las referencias autobiográficas en la obra del guionista como **Johnny Got His Gun**, en la que la infancia y la familia del protagonista son, literalmente, la infancia y la familia de Dalton Trumbo.

En cierto modo, la confirmación de la primera de las hipótesis de partida de nuestro estudio implica la corroboración de la segunda.

Del análisis temático e ideológico de **Tender Comrade** incluido al final del capítulo dedicado a la primera etapa de la obra del guionista podemos extraer que, el filme dirigido por Dmytryk, sintetiza a la perfección los dos rasgos fundamentales de la filmografía de Trumbo hasta 1947, a saber:

- Polarización de la sociedad, si bien, en este caso, de acuerdo con una concepción maniquea del mundo, que aparece dividido en naciones “buenas” y “malas”. Las constantes alusiones a la naturaleza opresora del fascismo –especialmente a través del personaje de Manyá- en contraposición con las bondades de la concepción democrática de Jo –que atribuye a la democracia rasgos inequívocamente propios del marxismo- van a ser las encargadas de cimentar dicha estructura polarizada.

- Se trata de un drama doméstico que aglutina los tres grandes subtemas presentes en la filmografía del guionista entre 1936 y 1947: la libertad de la mujer, la necesidad patriótica de acabar con el fascismo y la colectivización como vía democrática de transición para pasar de un sistema democrático capitalista a uno marxista.

De igual manera, **Spartacus** constituye la culminación ideológica y argumental del planteamiento que hace Trumbo sobre la desobediencia civil a lo largo de su etapa en la lista negra. En el filme, el personaje de Espartaco se

ve empujado a una acción violenta para acabar con la opresión del sistema que representa la República romana. Si **Spartacus** es más significativo en este aspecto que la trilogía *noir* compuesta por **Gun Crazy**, **He Ran All the Way** y **The Prowler** es precisamente por la finalidad del levantamiento violento de su protagonista, que no es otro que la liberación de todos los esclavos de Roma, seguida, de manera implícita, de la implantación de un estado de corte marxista.

Además de la desobediencia, la acción violenta como única vía para acabar con el sistema opresor, el marxismo como ideología de fondo y el retrato de un protagonista que comienza siendo un individualista para acabar dotado de una portentosa moral colectiva, Trumbo incluye en **Spartacus** ciertos paralelismos autobiográficos con su situación personal, especialmente en el tramo final de la película. En él, el guionista va a identificarse claramente con el personaje del senador Graco. La traición de Julio César es simétrica a la delación final de **The Boss**, a la vez que las alusiones a las listas negras que encabeza Graco se convierten en las referencias más directas a la lista negra del HUAC de toda la filmografía del guionista.

En cuanto a **Johnny Got His Gun**, va a sintetizar los tres grandes rasgos diferenciadores de la tercera etapa señalados a propósito de la confirmación de la tercera hipótesis. Dada la minusvalía del personaje de Joe en la acción situada en el presente, el guión de la adaptación de la tercera novela del guionista va a ser uno de los más discursivos de toda su carrera al hacer del monólogo una práctica habitual. También tendrán cabida en el filme el discurso antirreligioso y la importancia de la vida sexual del protagonista. Por último, las alusiones autobiográficas serán tan numerosas que, como ya se ha mencionado, la infancia y adolescencia de Joe van a ser la infancia y adolescencia del propio Dalton Trumbo. Uno de los datos más reveladores, señalado en el análisis del filme, es la obstinación de su director y guionista por rodar la secuencia de la muerte de su padre en el mismo apartamento en que vivía su familia en el centro de Los Ángeles cuando Trumbo era joven. En cualquier caso, las referencias autobiográficas no se limitan a la vida familiar de Trumbo y abarcan otras vivencias personales como sus años en la Davis

Perfection Bakery o su más que posible iniciación sexual en los prostíbulos de Grand Junction.

Estas abundantes referencias personales, unidas a la decisión del guionista de asumir la dirección de su primera y única película a los sesenta y cinco años de edad, nos llevan a concluir que, si no como testamento fílmico, la adaptación de **Johnny Got His Gun** fue concebida a modo de conclusión temática, ideológica y argumental de su obra cinematográfica.

Sobre la tercera hipótesis, la constatación de las dos anteriores nos lleva a verificar la presencia de elementos ideológicos en los guiones firmados por Trumbo a lo largo de su carrera. Si bien el impacto de los mismos no es algo medible, el número de filmes con carga ideológica es notablemente superior al de encargos o adaptaciones exentas de ella.

Mientras que la ideología marxista va a estar presente en las tres etapas de la obra del guionista, la exaltación del concepto de desobediencia civil no va a aparecer hasta su comparecencia ante el HUAC en 1947.

En el caso del marxismo, la inserción de contenidos ideológicos y alusiones a la obra de Marx y Engels va a iniciarse en la primera etapa de una manera bastante inocente en filmes como **Road Gang**, **A Man to Remember** o **We Who Are Young**, para acabar siendo mucho más explícita en obras como **Tender Comrade** y **Our Vines Have Tender Grapes**.

Es en la segunda etapa donde las citas al marxismo van a diluirse casi por completo, al menos hasta la fase final de la lista negra, en la que guiones como los de **Terror in a Texas Town** y, especialmente, **Spartacus**, van a recuperar una serie de temas olvidados a causa de la estrecha vigilancia del HUAC. Entre ellos, destacan la importancia de la conciencia colectiva y la identificación entre los oprimidos y los proletarios esclavizados de los que hablan Marx y Engels en su *Manifiesto Comunista* —en el caso de **Terror in a Texas Town**, los colonos van a ser agricultores bastante pobres, muy en la línea de los habitantes de Fuller Junction, la pequeña localidad en que se desarrolla la acción de **Our Vines Have Tender Grapes**—.

La tercera etapa va a llevar aparejada una recuperación del trasfondo ideológico marxista gracias a la identificación de ciertas minorías perseguidas con los afectados por la “caza de brujas” iniciada en 1947 en Estados Unidos.

Los dos filmes en los que la identificación anterior se hace más explícita son **Exodus** y **The Fixer**. En ambos, una minoría religiosa –los judíos- va a ser identificada verbalmente con un grupo ideológico muy concreto –los comunistas-. La crítica a la persecución de la que van a ser víctima los protagonistas de sendos filmes implica una justificación de su causa, como demuestra la transformación del personaje de Yakov Bok en **The Fixer**, que pasa de ser un individuo apolítico a un comunista ideológico militante.

Pese al antecedente de **A Man to Remember** –en la que el doctor Abbott desobedece conscientemente las normas médicas al vacunar preventivamente a las posibles víctimas de un brote infeccioso- , el impacto de la desobediencia civil en la obra de Trumbo va a comenzar con **Gun Crazy**, primer guión tras su comparecencia ante el HUAC en 1947.

Como ya se ha mencionado, la noción de desobediencia civil en los filmes firmados por Trumbo –muy influenciada por la obra literaria de Henry David Thoreau- surge paralelamente al inicio de la lista negra. Durante esta segunda etapa, la desobediencia civil va a estar presente en prácticamente todos los guiones en los que aparece alguna consideración ideológica, destacando por encima del resto la trilogía *noir* formada por **Gun Crazy**, **He Ran All the Way** y **The Prowler**, y las mencionadas **Terror in a Texas Town** y **Spartacus**.

Al igual que la exaltación de la ideología marxista, la llamada a la desobediencia civil no va a desaparecer con el fin de la lista negra, encontrando una nueva vía de expresión en alegorías como el western contemporáneo **Lonely Are the Brave**, el drama **The Sandpiper**, la antibelicista **Johnny Got His Gun** o la carcelaria **Papillon**.

Por último, en las hipótesis de partida de este estudio se hacía referencia a la voluntad de trascendencia de Trumbo a través de su obra cinematográfica. De acuerdo con lo ya apuntado en estas conclusiones, la intención de plasmar en sus obras contenidos de corte autobiográfico va a convertirse, desde el inicio, en una de las constantes de la obra del guionista. La construcción de un universo propio, que comenzase en su primera novela *Eclipse*, se va a plasmar en su obra como guionista a partir de **A Man to**

Remember, en la que Trumbo nombra al médico interpretado por Edward Ellis de la misma manera que al protagonista de *Eclipse*, John Abbott. Un nombre que, por otra parte, él mismo adoptará como pseudónimo durante la lista negra, como demuestra su correspondencia con los hermanos King, en la que siempre va a firmar con este nombre.

Las alusiones autobiográficas aumentarán en aquellos guiones ambientados en ciudades pequeñas o pueblos del oeste norteamericano. Hasta en tres ocasiones –**The Remarkable Andrew**, **Tender Comrade** y **Johnny Got His Gun**–, Trumbo va a situar la acción de parte de sus películas en Shale City, sobrenombre de Grand Junction, la pequeña ciudad de Colorado que le vio crecer y que aparece por primera vez en *Eclipse*. Además de las anteriores, al menos otras dos –**A Man to Remember** y **Our Vines Have Tender Grapes**– van a aludir inequívocamente al espíritu que el guionista atribuye a Shale City en su primera novela.

De la misma manera, las referencias a la infancia de Trumbo van a aparecer en todos y cada uno de los filmes con protagonistas infantiles, como **Our Vines Have Tender Grapes**, **The Brave One** y **Johnny Got His Gun**. En ellos, los menores van a crecer en ambientes rurales, de la misma manera que Trumbo en Colorado. Las referencias a los cultivos, el ganado o la precariedad económica no son sino resonancias de los primeros años de vida del guionista, tal y como se señaló en la introducción biográfica incluida al inicio de nuestro estudio.

El ambiente rural de los westerns escritos por Trumbo a partir de la implantación de la lista negra va a convertirse en otra excusa para la inserción de elementos autobiográficos, casi siempre relacionados con la figura de su abuelo materno H.F. Tillery, antiguo sheriff del condado de Montrose, Colorado. De acuerdo con Bruce Cook, el cenit de esta identificación la vamos a encontrar en el personaje del sheriff Johnson en **Lonely Are the Brave**, quien comparte numerosos rasgos con el sheriff Tillery.

Otro tipo de alusiones van a ser las aquellas que hagan mención a la situación vivida por el guionista entre 1947 y 1960. Las referencias a la delación, las persecuciones de grupos sociales y las listas negras han de ser tomadas como apuntes autobiográficos. Así, **The Boss**, **Terror in a Texas**

Town, Spartacus, Exodus, The Fixer y Papillon han de ser entendidas como obras con paralelismos autobiográficos deliberados.

A pesar de ello, el término *auteur* solo puede aplicarse a Trumbo en **Johnny Got His Gun**, al ser él mismo el único y último responsable de la traslación a la pantalla de los citados motivos autobiográficos, temáticos e ideológicos. Pese a que, como hemos visto a lo largo de esta tesis doctoral, en una gran parte de su obra cinematográfica, la presencia del guionista es mayor que la de los realizadores que llevan a la pantalla sus guiones, Trumbo siempre habló de los directores –y de ciertos productores- con los que trabajaba como los verdaderos responsables del resultado final sus filmes. De ahí que éstos no siempre resultasen satisfactorios al guionista y que, en alguna ocasión, como por ejemplo **The Sandpiper**, buenos guiones diesen lugar a no tan buenas películas. Sirvan como conclusión final sobre el trabajo en la sombra al que se vio relegado el guionista durante la mayor parte de su obra, las siguientes palabras que Trumbo dijese a su biógrafo Bruce Cook al respecto de la teoría del *auteur*:

“De alguna manera [...] el escritor es el arquitecto del barco, y el director es el capitán. Puede haber sido un gran logro haber diseñado un barco en concreto –pero, si dicho barco no navega bien, va a hundirse. Por tanto, yo nunca he sentido ningún tipo de rivalidad, ni he tenido ningún problema con los directores”⁷⁴⁸.

⁷⁴⁸ Cook, B.: Op. Cit., p 293.

ANEXO: ENTREVISTA A CHRISTOPHER TRUMBO

La siguiente entrevista tuvo lugar entre los meses de noviembre de 2007 y enero de 2008 y es fruto de la abundante correspondencia entre Christopher Trumbo, hijo de Dalton Trumbo y guionista al igual que su padre, y el autor de la presente tesis doctoral. Por respeto a la voluntad del entrevistado, se ha optado por incluir a modo de anexo el original de la misma en inglés:

Daniel López: If we look back to Dalton Trumbo's oeuvre as screenwriter, I think we can see clearly three different stages in his work separated by two particular events: the HUAC hearings of 1947 and the end of the blacklist in 1960. It is very significant that between the first stage (1936-1947) and the second (1947-1960) your father's work goes from "domestic dramas", such as **Kitty Foyle** and **Tender Comrade**, to more complex films, including a *noir* trilogy conformed by **Gun Crazy**, **He Ran All the Way** and **The Prowler**. First of all, I want to know your opinion about this change of attitude. It is obvious that Trumbo adapted himself to the necessities of the black market in order to "survive", but don't you think that it is not accidental that violence against the system (as a theme) and civil disobedience arose in your father's screenplays just after his experience with the HUAC?

Christopher Trumbo: Your proposition that Trumbo's screen work can be divided into stages has appeal, but it needs to take into account other considerations, as well. I don't know whether you are aware of John Cogley's *report on BLACKLISTING* (*report on BLACKLISTING* – 2 volumes, by John Cogley, published by The Fund for the Republic, Inc., 1956) and although I don't necessarily agree with all it says, it's a valuable source of information. Among the tasks it set for itself was an examination of the film work of the Hollywood Ten. This study of film content – from 1929 through 1949 – was undertaken by Dorothy B. Jones, who served as chief of the film reviewing and

analysis section of the the OWI (Office of War Information) during World War II, and what follows is from her findings.

An analysis of the types of pictures credited to The Ten has yielded some interesting results. The group appears to have been more concerned with subject matter of social relevance than was Hollywood as a whole. Thus if Social Theme, Prison and War Films are combined (and, indeed, War Films can be regarded as films of social content, particularly when spy and espionage pictures are eliminated from the total, as was done in this case), then 49 movies or about 31 percent of the pictures worked on by The Ten dealt us with subject matter of social importance. This total is higher when compared to the industry as a whole, for even during the war when the motion picture industry was making innumerable war films, no more than 20 or so at the outside 25 percent of the movies made dealt with the war are other social themes. Even in postwar years, which has been referred to as the period of "social realism" in Hollywood, the proportion of Social Theme and War Films combined totaled 29.7 percent of the product and this in 1947, which was undoubtedly the all-time high for films of this type. (204)

The relatively large number of murder mystery, mystery, spy, and espionage pictures attributed to The Hollywood Ten is a matter of interest. These types of film are ranked first in number accounting for 17.6 percent of the 159 films of the group. It is interesting to speculate upon the possible factors of personality inherent in these 10 men which may have attracted them to such themes, or may have caused their employers to assign them especially to the writing or directing such motion picture material. (205)

World War II came to a close in 1945, and it was not until about a year and a half later that the bulk of the social document films began to appear. Thus it was that the 1947 Hearings of the House Committee on un-American activities came in the year when social realism in Hollywood was just beginning to come into its own. **The Best Years of Our Lives** (Goldwyn-RKO, 1946) had won wide critical acclaim, and had done big

business at the box office. Documentary type films like **The Naked City** (Hellinger-international, 1947) and **Boomerang** (20th Century Fox, 1947), both shot almost entirely on location, were attracting the enthusiastic interest of critics and public alike. In 1947 the anti-Semitic problem was explored on the screen in **A Gentlemen's Agreement** and (20th Century Fox) and **Crossfire** (RKO). And since the public had shown its interest at the box office in this more adult kind of movie fare the industry began to move ahead on other productions of this kind, which would explore social problems through the personal story of a few individuals. This type of movie had reached what was undoubtedly an all-time high, it is suggested by PCA figures for the last half of 1947, which show that 28 percent of the industry product was being devoted to social theme movies or two films dealing with psychological problems parentheses a very popular type of movie at that time. (218-219)

From the material collected and analyzed in this study, and from an examination of story files at four of the major studios and that the motion picture Association, it can be stated definitely that some Hollywood Ten writers did the in the case of certain pictures, attempt to incorporate in their films ideas which paralleled those of the Communists. There are instances which provide definite proof that such efforts were made. Bass, for example, a detailed analysis of the original screenplays submitted by Dalton Trumbo for the movie **We Who Are Young** (MGM, 1940), indicates that this script's unequivocal condemnation of the American way of life would have served the Communist cause if it had been produced as originally written. However, this script underwent a thoroughgoing revision under the direction of the producer and the studio, and when released never raised controversy of any kind. That such attempts were made by some other writers is shown by our study of the films of the self-declared ex-communists as well as by a files of the Code Administration of the Motion Picture Association of America. (222)

Over The Ten, John Howard Lawson was the most consistently concerned with the social and economic problems of society, and,

particularly during the earlier part of his Hollywood career, Dalton Trumbo also reflected such concern in the stories which he wrote for the screen.
(227)

To some extent, this analysis would impinge on your thesis. Since I have not familiarized myself with Trumbo's early work I cannot offer an opinion as to the validity of Jones's conclusions – I'm merely bringing them to your attention: (1) that The Ten wrote more films concerned with social content than the Hollywood average, (2) that Trumbo wrote more such films than all but one of The Ten.

I do find it interesting that Jones believes that Trumbo tried to incorporate "ideas which paralleled those of the Communists" into **We Who Are Young**, on the basis that it was a "condemnation of the American way of life," not because it advocated Marxist or communist ideas.

Now, I'm not sure exactly what Jones means by Social Theme as one of her categories. My hunch is that **Kitty Foyle** would fall into it, and you would categorize that film as a Domestic Drama. One of the problems that people often fail to take into account with a movie such as **Kitty Foyle** which was written more than 60 years ago is that the social circumstances of that time were dramatically different from today. In its time, **Kitty Foyle** was considered an important statement. It was thought daring to sympathetically portray a woman who bore a child out of wedlock, whereas today it is an issue which would not even arise.

I don't think there is a strong case for a change in Trumbo's attitude that accounts for the different kinds of movies that he works on. There is, however, a change in the market. Beyond that, there is a dramatic change in *his* market. Studio assignments that would have come his way go to other writers. The producers who cautiously approach him work with small budgets. The argument could be made that "violence against the system" and "civil disobedience" at that time are not themes that people who put up money for big budget pictures want to encourage. Again, the culture has changed in 60 years.

Motion pictures depend upon an audience, and the audience is never far from the thoughts of people who make movies. “Who the hell will want to see this,” is a basic question for a producer. From a writer’s point of view there are other questions: “What story can I sell?” “Who can I sell it to?” “Who can I persuade to buy this?” That’s a judgment about the audience, but also about the producer or the studio or the market. Trumbo is extremely market conscious, his survival depends upon it.

Trumbo’s noir trilogy, written between 1947 and 1951, comes about in this way:

1. **Gun Crazy** is the first offer of work Trumbo got after he was formally blacklisted. It’s for the King Brothers, who will be a source of income for him, and a number of other blacklisted writers, for more than a decade. It’s their project. Frank King went after the best writer he knew of, a writer he could not have hired before the hearings. Trumbo does not initiate contact with the King Brothers. Later he will sell them a gangster picture (the King Brothers liked and understood that kind of film, their first success was **Dillinger**) which is never made, **The Syndicate**. They are looking for that kind of property and he provides what they are looking for.
2. **The Prowler** was a project belonging to Sam Spiegel (he later made **The African Queen** and many other films) who had a story outline and wanted to make a movie something like **Double Indemnity**. Again, Trumbo isn’t looking for this kind of work, it’s something offered to him.
3. **He Ran All the Way** was produced by Robert Roberts, who migrated into producing movies from employment as a business manager – among others, for Trumbo and John Garfield. Roberts produced several pictures with writers and directors who became blacklisted, both Jules Dassin and Abe Polonsky, for instance. Garfield (also a friend of Trumbo’s) was to star, and without him there would have been no picture. It was a property picked specifically for him. Who thought of the property, I don’t know – but I’m almost certain Trumbo did not. Garfield, Trumbo, Roberts, and John Berry are all on the political left.

Of those three films, only the last would be one where Trumbo might have had some choice in the subject matter. My guess is that it originates with some combination of Roberts, Garfield and Berry.

Also, it should be remembered that within 3 years after 1947, he writes **Roman Holiday**, a romance; and his only stage play *The Biggest Thief in Town*, which is a dark comedy.

Violence against the system may occur in his work after 1947 and the HUAC hearings – **Spartacus** and **Exodus** in 1960 certainly fall into that category – but I think it is going too far to posit a cause and effect relationship.

DL: I think your father's work (both as a writer of novels and pamphlets and as a screenwriter) has a powerful connection with Henry David Thoreau's *oeuvre*, especially if we take Thoreau's concept of "Civil Disobedience". As I have mentioned in my previous question, since the HUAC incidents of 1947 your father started to write screenplays in which civil disobedience was shown as the only way to end with an unfair system (I'm thinking about films such as **Gun Crazy**, **Spartacus** and **Lonely Are the Brave**). Even in his only film as a director, the screen adaptation of **Johnny Got His Gun**, we can find in Kareen's character many statements that link her way of thinking with Thoreau's essay *To the Duty of Civil Disobedience* (for instance, in the train station, Kareen asks Joe to desert). Do you see a connection between your father's way of thinking (and his attitude towards the HUAC) and the thoughts of previous American authors who pleaded for civil disobedience like Thoreau? Do you see your father as a dissident? Do you think his particular attitude against the system conditioned some of his adaptations of novels and stories, like the four I have mentioned above?

CT: Thoreau is certainly an influence. So is Thomas Jefferson, especially the Declaration of Independence. So are the first 10 amendments to the Constitution, and the others that will follow.

There are distinctions, of course, between civil disobedience and robbing a bank. Refusing to pay income tax as a protest against the Vietnam war, for instance, is a crime intended as a means of resisting or protesting the state's actions. Escalating the case, Robin Hood robs the rich and gives to the poor in the cause of helping the needy and the powerless. The Sheriff of Nottingham doesn't see it in that light and considers him a common criminal. Finally, the Declaration of Independence is an undeniably revolutionary document. Jefferson asserts the right of the colonies "to dissolve the political bands which have connected them with another and to assume among the powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them." It is revolt. By this time we're a long way from peaceful Walden Pond.

Of the movies you cite, I think **Spartacus** most clearly fits the idea of civil disobedience – civil disobedience transformed into revolution. Much the same is true of **Exodus**. I would hesitate to make the case for the others. **Johnny Got His Gun** gets to civil disobedience as well. It's a shout to think carefully about what the state asks of you, and that if you see through the state's propaganda, do not obey.

Remember that when Kareen asks Joe to desert she is asking him selfishly, she loves him and wants him to stay. Joe has volunteered to join the Army, he's not opposed to the war and hasn't had an epiphany that would serve as the basis for quitting. He is essentially non-political when he leaves Shale City. Only after he is wounded does he become the character that we remember. He has some very simple things to work with, his mind and the education he received in high school. He constructs his politics, if that is what his conclusions can be called, out of this material and his experience, his circumstance, and once he has put all of it together he is a very different man than the one Kareen begs not to go to war. He constructs a case for civil disobedience that is much stronger than Kareen's plea.

A description of Trumbo as a dissident is not unfair. I don't really see him that way – it's only one characteristic – but I wouldn't quarrel too much with that

identification. He didn't have what you might call an identifiable politics until the 1930s. He worked in a large bakery, an industrial plant that distributed its product – bread, pastry, muffins, rolls, pies, etc. – throughout the Los Angeles area with a fleet of trucks, and it was there that his ideas about bosses and workers solidified. His efforts to form a union were crushed. When he managed to get work in motion pictures a few years later he immediately joined the Union. He became active and would remain so until he was blacklisted in 1947. His politics and attitudes flowed from his experience, and he took his guidance from the Bill of Rights and the other sources I've already indicated. (There are other strong influences on his thinking, but these are primary).

He disagreed with the policies of his government in several ways, and worked to change the policies he opposed. He believed, however, that the means to change the government existed within the Constitution. He also understood that simply because those means existed did not mean that they would always be respected. Citizens, he felt, had a variety of ways to express their concerns and beliefs with a legitimate hope of change. Being a practical man, he felt that an analysis of conditions would indicate possible means of action, that reliance on theory was often a waste of time.

My opinion, by and large, is that the internal logic of the stories he worked on was the driving factor in his writing. There is no way for a writer to separate the story from himself, so it was inevitable that his ideas about things find their way into what he writes. But the ideas and attitudes do not dictate the story. He was uninterested in writing to illustrate points. There are writers who do want to do that, but I can't see it as anything but limiting. Trumbo is much too interested in his character and curious about the world to fall into an ideological straightjacket.

DL: Since it is Dalton Trumbo's only film as a director, I am very interested in his screen adaptation of **Johnny Got His Gun**, in which you were an associate producer. Like in the novel, your father uses the character of Joe Bonham as an alter ego. Incidentally or not, in the film many of the past events and fantasies that your father took from the novel are focused on the relationship

between Joe and his father. Being the character played by Jason Robards a conscious projection of your grandfather Orus Bonham Trumbo, do you agree that the adaptation of **Johnny Got His Gun** can be seen as your father's way to "release the demons" of his relationship with his own father? As a matter of fact, we can find one of the biggest changes between the picture and the novel in the end of the film, when Joe's father tells him to use his head to make contact with the outside world. This sequence gives Joe's father the key to Joe's success in using the Morse code as a way of communication. Do you think that it was not until the end of his life that Dalton Trumbo could empathize with and comprehend his father?

CT: I would have to read the novel once more to be certain, but as I remember, the relationship between Joe and his father is different in the movie than in the book, and both are different (how could they not be?) than the actual relationship between Trumbo and his father.

I do not quite understand what you mean by: "release the demons" of his relationship with his own father. "Release the demons" is such an unfortunate phrase, which I think finds its widest use, if not its origin, in the world of drug rehabilitation therapists. Trumbo's ideas about his father changed over time, and I think the actual man is presented best in the novel and that the descriptions of Joe Bonham's life and the life of his parents is a reliable parallel to Trumbo's.

In the movie, Trumbo's father assumes an active role – he philosophizes on the meaning of democracy, he plays a role in Joe's release of Kareen's memory and the memory of her love which allows Joe to move forward, he poses the riddle that leads Joe to think of Morse code. Trumbo uses Robards to move the story along, and as a result, Trumbo's father in the film is more active and plays a greater role than in the novel. Although Joe's father is not successful in worldly terms when he is alive, in fantasy and dreams he becomes indispensable to Joe when his need is greatest. Trumbo finds the character dramatically useful, while in the novel the need is different.

Trumbo's father died when he was 51, and had been ill for a few years before that. Trumbo was 51 in 1957, deeply mired in the blacklist. By that time I think he'd come to terms with what his father meant to him, with his resentment at his father's early death, with his father's lack of financial success. If I recall correctly, Trumbo speaks about his admiration of his father as a man of principle in his introduction to *Johnny Got His Gun* when it is republished in the next year or so. I know that's how he thought about his father at the end of his own life.

DL: I think it is very significant that the sequence of Joe's father's death in **Johnny Got His Gun** was filmed in the same apartment in which Orus Trumbo died. How did your father propose this? For you, who didn't know your grandfather, does the character played by Jason Robards represent what your father told you about your grandfather in life?

CT: When we decided we were going to shoot the film in Los Angeles Trumbo and I went looking for all the locations in the script that he had taken from his novel. The house was the only one left standing. There were cheaper alternatives to the sequence, but he liked the look of it and eventually we struck a deal with the people who owned the house and shot both interiors and exteriors there. Had the Davis Perfection Bakery still been standing we would have shot the bakery sequences in the bakery where he worked. Also, as a set, it was a place that he knew exactly how he wanted to shoot.

Jason Robards is not what I believe my grandfather was like. While the character is based on him, Robards is a distinct presence as an actor. Much of what Robards does in the film is not in the book, and is there for Trumbo's dramatic and rhetorical purposes. The truest sequence is at the lake where the fishing pole is lost. Even there, however, I don't think of my grandfather, but of Robards.

DL: Continuing with **Johnny Got His Gun**, in the film adaptation there are also many references to your grandmother that are not so obvious in the novel. I am talking about the importance of religion in her life. In some of his letters

published in *Additional Dialogue*, your father refers to himself as an atheist. In **Johnny Got His Gun**, he uses his marvelous wit to make a hard critic against religion, linking the army and the Christian way of thinking (in a fantasy, the priest who celebrate Joe's funeral talks about "this just and holy war" when he refers to the Great War). These statements against religion's lack of humanity only appear in the last stage of your father's work, in films such as the mentioned **Johnny Got His Gun**, **The Sandpiper**, **Hawaii** and **The Fixer** (in which the Christian priest's mentality is openly ridiculed by Yakov Bok). Do you think that your father felt free for the first time in his 1960s and 1970s screenplays to write about his personal opinion about religion? How was your education in this particular subject? Did your father talked about religion and his point of view about Christianity with you and your sisters?

CT: "Just and holy war," aside from heavy irony, alludes to the just war theories advanced by philosophers and religious thinkers such as Thomas Aquinas. As I recall, that scene as two other religious figures, one of them a Muslim.

If there is a change in the way Trumbo deals with religion in films it is because (1) what it is permissible to do has changed; and (2) because the material he is working on allows it, and there is legitimate room for handling religious issues in a realistic fashion. Times have changed, and the audience has changed as well.

Raised in a religious household, Trumbo appreciates the depth of feeling that religious people may have regarding a particular beliefs, and though, for instance, he came to disagree completely with his mother's religious belief, he respected it nonetheless. He is also aware that it was the intolerance of the Church of England toward the Pilgrims that impelled them to cross the Atlantic, and that this journey toward freedom of belief eventually finds form in the First Amendment to the Constitution.

Almost all religions contain ethical principles that most of us can agree are important for a civilized societies to function. Trumbo is not hostile toward religion until it runs amok, or when hypocrisy corrupts faith. Of the writers

Trumbo admired, Mark Twain's attitude toward religion is closest to Trumbo's. Again, if it isn't part of the story, or if it doesn't further the story, or add to the understanding of character, Trumbo sees no reason use religion at all.

Religion played virtually no role in our family. We rarely discussed religion at all. Here's a snip from the play I wrote a few years ago.

Early on, my parents decided that they would be as truthful as possible with my sisters and me. There would be no secrets — not about our situation, the possibility of jail, about politics, or work. They told us to ask any questions we wanted. My sister Nicky was 11, I was 9. Mitzi, only 4, wasn't ready for these family briefings.

Nicky and I wanted to know about communism. It was explained to us that communism was a system where people were provided for on the basis of "from each according to his ability to each according to his needs". Capitalism was explained as a system where one person hires a second person to perform some task and then sells the product to a third person for profit.

From politics we moved on to the idea of God and the major religions. At the end of this session my sister stoutly declared that when she grew up she would be a communist and a Jew. More modestly, I expressed a desire to become a capitalist and a Catholic.

Of course, I became neither, and neither did she.

DL: To end with **Johnny Got His Gun**, since I started my research many years ago I have this question in mind. I can't understand why your father gave to one of the most evil characters in the film the name of his beloved grandfather, M. F. Tillery, to whom he dedicated his first novel *Eclipse*. In **Johnny Got His Gun**, General M. F. Tillery has absolutely nothing in common with Trumbo's grandfather (something that, as Bruce Cook says in his *Dalton Trumbo* biography, has, for instance, the sheriff played by Walter Matthau in **Lonely Are**

the Brave). Is the using of Tillery's surname in **Johnny Got His Gun** some kind of joke or just an excuse to make another allusion to his mother's family surname (that he had already used in **We Who Are Young**)? Since Tillery does not appear neither in the novel nor in the first **Johnny Got His Gun** screenplay that your father wrote for the Spanish film director Luis Buñuel, did he mentioned something during the production or the shooting of the film related with his decision to name the evil General like his grandfather? What is your personal opinion about this?

CT: There was no "reason" to name the General after his grandfather. It was simply there to be used. It had no significance except it was a family name. I have a vague recollection that we talked about it, but it was not an important matter as far as either of us was concerned.

Remember that the script changed significantly from the Buñuel version.

Also, if the General is evil, remember that the General does not think of himself as evil: he is a physician, a healer, and a man of science. He conceives of himself as doing good, not evil. At the end of the film I think the General is stunned when he realizes that Joe Bonham is conscious and rational. There is an irony, of course, in that so many people who believe they are doing good are unaware of the harm they do and the wreckage they leave behind them.

DL: Now I would like to talk about the female characters in your father's *oeuvre* as screenwriter. It has been said by many critics that in your father's screenplays could be found some kind of misogyny. I don't agree with this. As a matter of fact, I think the opposite. In my research I have found some connections between the words and actions of some of your father's female characters (especially Kitty Foyle, Jo Jones in **Tender Comrade**, Varinia in **Spartacus** and Laura Reynolds in **The Sandpiper**) and the way of thinking of many feminist writers who were contemporaries of Dalton Trumbo, for instance, Simone de Beauvoir. In these screenplays, your father presents these women as the key to important social changes (the end of slavery, the end of the Depression, the US victory in the World War II...). Do you see your father as

some kind of feminist? Which was his attitude toward female emancipation? Was his concept about family (as an institution) traditional or modern?

CT: I was unaware that critics perceived misogyny in Trumbo screenplays. Personally, I think it's obvious that he treats women as sentient, intelligent beings. You might look at **A Guy Named Joe** for another example of a strong, able woman (though she require the help of a ghost at the end, she's been ferrying bombers across the Atlantic by herself). The role of women in society was something he was aware of, as was my mother. Nothing infuriated her more than the condescension of men, their arrogance, their perception themselves as indispensable. This being so, you can imagine that Trumbo paid serious attention to the way he portrayed women. Cleo (my mother) was almost always Trumbo's first reader and it was her opinion that he valued more than any other. Some kind of feminist? Yes. Exactly what kind is the problem, especially as the various forms of feminism steadily proliferate. My hunch is that the critics will find misogyny in Trumbo scripts also have problems with his politics.

I don't know precisely what you mean to be the distinctions between, or rather the definitions, of traditional families and modern families. If you're referring to the family that I grew up in, I imagine that it was much like many others, a mix of traditional and modern. For instance, my father saw no reason to curb profanity simply because children were around. We called Cleo by her first name – but never our father. Now I refer to him primarily as Trumbo, the name his closest friends called him in the 40s, as did my mother.

Everybody brings to the family they create a different idea of what family life should be like. The way my father thought a family ought to be was undoubtedly more conservative than the actual family he ended up with. In time, he was glad of it.

DL: According to Peter Hanson, who interviewed you in 2000 for his book *Dalton Trumbo: Hollywood Rebel*, you don't see **Tender Comrade** as a Marxist film but as a "*movie about wartime living arrangements*". It is true that it is a

movie about how a small group of married women arrange their way of living to the necessities of war but, in my opinion, it is also true that your father chose some arrangements that were connected to the ideology he defended in 1943, which was by all means a Marxist ideology. I explain myself. It is true that, in the film, the four workers of the Douglas Aircraft factory choose a democracy to rule their home (they vote almost everything), but it is also a fact that their Democracy is not exactly what the USA called “Democracy” in 1943. To “*share and share alike*” is not the basis of a Democratic society (as Jo Jones [Ginger Rogers] says in the film), but of a Utopian Marxist society. Some things called “Democratic” by the female characters in ***Tender Comrade*** (like sharing the money that remains after their weekly expenses with their housekeeper) are not “Democratic” at all (if we consider Democracy the way it was considered in the USA in 1943), but Marxist. So, my question is: do you think that we can find traces of your father’s Marxist ideology in the screenplays he wrote before 1947? Do you consider films like the mentioned ***Tender Comrade***, ***We Who Are Young*** and ***Our Vines Have Tender Grapes*** as good examples of social-progressive films which resume the ideology of the American Marxism of the 1940s?

CT: Let me start with the last of your questions and then visit the others.

Yes, I agree that ***Tender Comrade***, ***We Who Are Young***, and ***Our Vines Have Tender Grapes*** are examples of socially progressive films, but I have no idea how they relate to American Marxism of the 1940s. I never heard Trumbo refer to himself as a Marxist. He identified himself at different times as a progressive, a Democrat, a Communist, and as “on the Left”. Also, I’m unsure of what American Marxism stands for in any decade that makes it distinct from a multitude of liberal, communist, socialist or utopian beliefs. If the credit for these three films were ascribed to John Philip Dunne or Dudley Nichols – both of them Trumbo’s contemporaries, liberal Democrats and strong Screen Writers Guild activists – it’s improbable that critics would find a Marxist connection or think it odd that Dunne or Nichols had written them.

When I was talking to Peter Hanson I came to believe that what he wanted to do was identify **Tender Comrade** as a primary example of how writers who happened to be members of the Communist Party expressed themselves politically in films. That is, how they inserted ideas that the political right claimed were un-American, Communist inspired, or inspired by a foreign ideology. Since I believe that is not true, I wanted to discourage Peter from heading in that direction because I didn't want to be obliged to disagree with his conclusions in print. The way I chose to put him off was to simplify it to the basic condition of the story: the home front coping with the war and how a diverse group of young women organize themselves during wartime. It's my guess this premise was one of the starting points for the story.

Of course, it's more complicated than that, and it would be wrong of me to dismiss Trumbo's connections to the political left. However, the influences on Trumbo's thinking and writing are deeper than any acquired ideology. He comes from the western slope of Colorado at the beginning of the 20th century. There is an inbred distrust of the East and eastern money, represented by the mining and railroad interests. Cooperation, sharing, and community were the social glue that held and had been vital elements of westward expansion. The less civilized the circumstances, the more people depended on each other. There are other cooperative efforts of that time that we don't hear much about these days, the Grange agricultural movement, for example, which at one point had a million members or more.

Another influence is the bible. "All that believed were together, and had all things in common; And sold their possessions and goods, and parted them to all men, as every man had need." (Acts 2:44-45) is a Christian basis for the kind of distribution and redistribution that goes on in the small world Trumbo is creating. Don't forget that he was raised a Christian in the early 20th century. He was taken to church and he knew the bible.

"Share and share alike, that's democracy" is hardly a political definition of democracy, was not intended to be one, and is certainly not one that Trumbo would agree with. It's a spontaneous statement made by a young woman of

limited education trying to convince others to see things the way she does – political rhetoric of a very basic kind. Jo sees things very simply, and it's her lack of guile and natural generosity that prevent her from being seen as egocentric, officious pain in the ass. The line itself is innocuous. It is only the inane assertion of Leila Rogers before the House Committee on Un-American Activities that give it anything other than an innocent meaning.

I should add that Trumbo was not happy with the project. They shot his first draft, without rewrites. There was no opportunity to change things he'd thought better of or to add things he thought were missing, or to refine the relationships of all of the characters to one another.

DL: In most of Dalton Trumbo's screenplays it can be found a world division in two big groups, "the good and the evil" (for instance in his patriotic films during the World War II) – "the moral and the amoral" (like in **The Boss, Cowboy** or **The Last Sunset**) and, especially, "the oppressors and the oppressed". This last division is in the core of many of your father's screenplays, such as **We Who Are Young, Gun Crazy, Spartacus, Exodus, The Fixer, Johnny Got His Gun, Papillon**, and a long etcetera. In two of these films (**Exodus** and **The Fixer**), Trumbo links brilliantly the oppressed group (the Jews) with another prosecuted group, more familiar to him: the Communists. There is an explicit allusion to this link in the screenplay of **Exodus**, in a sequence that doesn't appear in Leon Uris' novel. In this sequence, Major Caldwell [Peter Lawford] says about the prosecuted Jews that "*half of them are Communists, anyway*". In **The Fixer** Communism is, once more, identified with the Jew prosecution. For me, in this identification between the oppressed and the Communist cause is where we can find more explicit the impact of your father's Marxist ideology in his screenplays. I want to know what do you think about this.

CT: I don't think it's unfair to suggest that Trumbo has oppositional themes in his scripts, although I don't believe he consciously conceives of stories in that fashion. In some ways they function in the manner that protagonist and antagonist do. But, for **Thirty Seconds Over Tokyo** as Richard Schickel

observes in *Good Morning, Mr. Zip Zip Zip*, "This movie has no compulsion to hate." The same can certainly be said of **A Guy Named Joe**.

In **The Boss**, **Cowboy**, and **The Last Sunset** you might look at an area other than moral/amoral, not to say that those qualities aren't there. I'm referring to male friendship and the ways it works, what the men in these stories believe in, expect of each other and from each other. **A Guy Named Joe** has another aspect of this between Spencer Tracy and Van Johnson and the same applies to **Lonely are the Brave**. I am working from memory here, I haven't seen some of those pictures in decades, but I think it's an area that may be worth considering.

Opressors and oppressed are a good observation. And further, the exploiters and the exploited, the have-nots and the haves, not only in economic terms but also those who have power and those who do not. Authority and power are always to be questioned as far as Trumbo is concerned, and there is always a battle against unjust authority or injustice.

Unfortunately, injustice works itself into Marxist, Communist or Socialist societies as well as others, and Trumbo knew this well. In **The Fixer** I think that Communism is alluded to as the coming storm that is the inevitable result of Tsarist excess, callousness and cruelty. While **The Fixer** is not as successful as a film as it could be, the script is one of Trumbo's best. It simply doesn't get to the screen.

Clearly, the Jews are historically as oppressed a group as anyone can find. Sadly, the new state of Israel found itself taking on the role of the oppressor. One of my favorite scenes from **Exodus** is from David Opatashu playing the character of Paul Newman's uncle, the head of the Irgun, when he encapsulates the history of the Jews in one speech. In the scene with Peter Lawford, Trumbo is simply piling on another stereotypical insult to the Jews when he says that half of them are Communists.

The linkage between Jews and Communists has a number of connections in the conventional mind: they're troublemakers, they're clannish, they're stubborn about their beliefs, they don't assimilate. There are more, of course, and the fact that Marx was a Jew is hardly worth pointing out. Jews and Communists become easy scapegoats in the Christian capitalist world, minorities easily pilloried and maligned, blamed for the failures of those in power or used as distractions from the true causes of unrest. Trumbo consistently opposes anti-Semitism, and generally has less to say about anti-Communism except in particular contexts. Anti-Communism is complicated by what the definition of the term in different countries and in different times.

Don't forget that Trumbo's unfinished, yet published, novel *Night of the Aurochs* focuses on the German attempted extermination of the Jews.

DL: My last question is about your father's speech on the 13th of March of 1970, when he received the Writer's Guild annual Laurel Award. It has been written a lot about this speech and I know you have been asked about it many times. I understand what your father wanted to say with it and I see it as a way of blaming the Committee (and not the informers) for what had happened in the USA film industry between 1947 and 1960.

What surprises me is that in 1973, your father returned once again to the "informers theme" (which that speech seemed to close), attacking the informers in the same fashion he did during the blacklist period. I am talking about **Papillon**, when the convicts chat about the man-hunters, who are indeed informers. The portrait of them as traitors connects with the concept of informers that your father expressed in many of his blacklisted screenplays, like **The Boss** or **He Ran All the Way**. Do you think your father's point of view about informing as an amoral action really changed with the years? What is your opinion about the mentioned 1970 speech? Do you see it as his way of forgiving those who betrayed him, a way of closing old wounds?

CT: About informers In fact, Trumbo didn't write much informing and informers *per se*, and for what he did write, context is crucial.

In *Additional Dialogue* there is a letter from Trumbo to Guy Endore, December 30, 1956, and it is one of the few places Trumbo speaks about informers. I'm citing only a portion of this, where he refers to informing as an act:

.... we are taught from earliest childhood to bear no tales and to shun the person who does. The lesson is absorbed with our first dim apprehensions of our families, our friends, our countries and our world. The idea of a mother reading her children a fairy tale about the good informer — even if one had ever been written — staggers our imagination.

I remember a hypothetical question was asked, relating to what I would do if called to testify against you in an automobile accident trial. I said I would truthfully testify if summoned and sworn. And then, as I recall, some corollary was struck between testifying and informing. But that, of course, is logically impossible. Every automobile accident represents a social injury about which the truth must be told. Otherwise, society can't function. Under such circumstances, I must testify against you or against my own son; and I must, of course, be very careful not to accept a reward for my testimony.

Just so, if a man joins the Communist Party and finds treason, espionage and violence afoot, he has no choice but to report everything, including names to the authorities, exactly as he would report a murder. He doesn't do it to get a job or to make some money or to clear himself: he does it to fulfill a legal and moral duty. He is not an informer; he is a good citizen and a patriot.

But show me the man who informs on friends who have harmed no one, and who thereafter earns money he could not have earned before, and I will show you not a decent citizen, not a patriot, but a miserable scoundrel who will, if new pressures arise and the price is right, betray not just his friends but his country itself. I do not know of one Hollywood informer who acted except under duress and for money; such men are to be watched; I cannot imagine they are *not* watched.

The idea was stated that informing at this late date has no more than ritualistic significance, and I wrongly agreed. Rituals celebrate significant

ideas or events. Indeed, the ritual often becomes more meaningful than the idea or act it symbolically recreates. If informing were a small ritual, the committee would place little emphasis upon it. Since the committee places it in a position of first importance, I'm obliged to give it that position also. The committee does not view it as a ritual; it views it as an act — an act of such urgent importance that if men refuse to perform it altogether the committee must cease to function.

My current thought concerning the blacklisted community is that each man and woman has the right of free choice, with two exceptions: none should consider a path that makes it impossible for his fellow to take another; and of course no one has the right to consider informing as a possible solution, for then all others will fear to speak openly and honestly before him, and the purpose of discussion will be destroyed.

Within these bounds I cheerfully offer my friendship to such as manage the course; I will rejoice that their talents once more are openly used; and I will to the best of my ability defend them from any kind of attack or aspersion.

Well, he has more to say on the subject, but this is a reasonable short summary of his position. He does not approve of informing, has no sympathy for it. He also maintained that conservative elements had it in mind to change the perception of the informer from that of betrayer to the informer as hero, and an instance of that being the embrace of Whitaker Chambers by such outlets as Time Magazine.

The Laurel Award speech was delivered to members of the Writers Guild, and he is specifically addressing writers. His intention is to broaden the horizons of thinking about the blacklist, and in a particular context. He does not exonerate those who informed, nor does he laud those who did not. He doesn't mention informing at all.

He tries to place what happened in a human context so that it can be understood not as a matter of good and bad but as the product of its time. He says it was a time of evil, and what happened had passed beyond the control of

the mere individual. There is, in his view, little to be learned from the stark formulation of informer and victim, and in this speech he moves beyond that duality because it is not what he wants to address. The fact that he chooses not to condemn informers in this speech (he consciously doesn't use the word or one of its synonyms) should not be construed as approval or a vindication of informing.

Interestingly, the Laurel Award speech, which was generally well received, provoked criticism from a number of people who had been blacklisted. Jean Butler, who first disagreed with the speech, later changed her mind about it; Norma Barzman continues to object to it, as she did when it was delivered. The larger non-Hollywood politically left community mostly accepted the speech at face value, with little comment. Many, including Arthur Miller, thought it apt and humane.

If those who informed, and the political right, accept the premise of the speech – that the blacklist was a time of evil, that almost without exception none touched by it emerged without sin – then they must acknowledge their own part and admit that those who were blacklisted were unjustly treated. Going further, if those who were blacklisted were unjustly treated surely the people who pointed them out, who gave their names to the committee, participated actively in the process of blacklisting and were instrumental to the injustices that followed. Surely the studios, the Academy, the IATSE and all those who endorsed the blacklist must accept blame – if they grant the premise that Trumbo offers.

Remember that in a letter to Hugh Hefner in 1960, Ronald Reagan said: "Hollywood has no blacklist, Hollywood does have a list handed to it by millions of 'movie goers' who have said 'we don't want and will not pay to see pictures made by or with these people we consider traitors.'" The future governor of California and President of the United States would not concede that a blacklist even existed. If Trumbo is offering the industry an olive branch, it comes with a price.

In the larger sense it is not the informer but the committee that is the true enemy, and Trumbo doesn't want anybody to forget that. The facts are, the studios didn't want the committee to investigate Hollywood and the informers didn't want to testify before the committee or become informers. Concentrating on the informers is a waste of time, though it has undeniable immediate emotional satisfactions.

In February of 1948, Trumbo wrote to Sam Zimbalist, the producer of **Thirty Seconds Over Tokyo**. The blacklist had been in force for approximately 2½ months.

Separated from people as I have been for the past three months, I have had a great deal of time to think about them. I have observed their reactions to the present troubled times; I have had a chance to see how their actions square with their principles. I do not refer to what their principles are – but to whether or not they are lived by, whether or not they are proved in action. I have seen many betray themselves, I have seen many fail in any decent test of conduct, some of them my friends – and I have shucked them off with as little feeling as I would toss away a nail paring, and have experienced no sense of loss in the process. Only loathing and contempt and, I must confess – being human and as vindictive as the next – a resolution not to forget and never to forgive.

But through this whole interesting experience, my respect for you has deepened and my affection has grown more profound. Not only for the money you lent me – although that was a life-saver and a great demonstration of faith – but for your attitude toward me and other persons and toward life itself: for your willingness to grant me any belief I cherish so long as it is not harmful to others, even when you disagree with it – and for your personal sense of outrage when that right is denied. This and this alone makes decent men and decent societies, and it is rare, and it is why I feel warm in the knowledge that we are friends.

Explicitly, he does not forgive or forget in the Laurel Award speech – and he is not really writing about informers to Zimbalist, for they did not yet exist, but of

those who felt the political wind changing and adjusted their principles to avoid the storm. He extended the same judgement toward the people who cooperated with the committee in the 1950s hearings – forgiving and forgetting were not part of the agenda. There is, however, a change in tone with the passage of a quarter century, a different emphasis. His concern in 1970 is not fighting the blacklist but trying to understand it fully, trying to place it in context and frame it for the future.

Here is the way he expressed his attitude toward informers to Albert Maltz, who disagreed violently with the Laurel Award speech:

In a country which, after a reasonable period of punishment, returns murderers and rapists to society on the humane theory that it is still possible for them to become decent and even valuable citizens, I have no intention of fanning the embers of justifiable hatred which burned so brightly twenty-five years ago.

I confess that among those who turned informer there are two or three whose deaths I once actually fantasized, and whom I still view with nothing short of horror. As for the others, I do not associate with them and cannot bring myself to trust them. When, however, chance throws me in the same room with one of them---as, three times in twenty-five years, it has---my sense of personal virtue is not large enough to prevent me from recognizing their existence and accepting their recognition of mine if it is offered.

He is not forgiving or forgetting, but informers are not the focus of his thinking. I could go on and on with this, but I'm not sure it would be that different in substance, although perhaps interesting in the distinctions.

The treatment of informers in the films is different from the real, political world. Films are discreet and manageable, while reality trudges resolutely forward and defies our every attempt to order or control it. But, both in life and on film, Trumbo has no liking for informers.

An aspect of informing that is often overlooked can be found in **Spartacus**. Crassus solicits the defeated slave army to inform, to identify the dead body of Spartacus or to identify his person, and in return they will be spared crucifixion. Kirk Douglas is about to stand and turn himself in when his exhausted, defeated comrades get to their feet before he is able to rise, all of them identifying themselves as Spartacus. As a group they will not permit him inform on himself.

Well, that more or less answers your questions. My opinions may change, but not too much, I think. On the other hand, I may find a letter or scrap of paper or something else that will oblige me to reconsider everything. If so, so be it.

FILMOGRAFÍA

Road Gang (Intriga infame, 1936)

También conocida como: **Injustice** (en el Reino Unido), **Prison Farm** (Título de trabajo)

Warner Brothers; Blanco y negro; 63 minutos.

Director: Louis King; Productor: Brian Foy; Guión: Dalton Trumbo; Historia original: Harold Buckey y Abem Finkel; Música: Leo F. Forbstein; Fotografía: L. William O'Connell; Montaje: Jack Killifer.

Reparto: Harry Cording (Sam Dawson); Joseph Crehan (Shields); William B. Davidson (Fiscal del distrito Marsden); Joseph King (J.W. Metcalfe); Edward LaSaint (Juez); Marc Lawrence (Pete); Kay Linaker (Barbara Winston); Charles Middleton (Mine Warden); Carlyle Moore, Jr. (Bob Gordon); Henry O'Neill (George Winston); Addison Richards (Warden Parmenter); Eddie Shubert (Buck Draper); Edward Van Sloan (Dudley); Tom Wilson (Bull); Donald Woods (James Larrabee).

Love Begins at Twenty (1936)

También conocida como: **All One Night** (en el Reino Unido)

Warner Brothers; Blanco y negro; 58 minutos.

Director: Frank McDonald; Productor: Brian Foy; Guión: Tom Reed y Dalton Trumbo, basado en la obra teatral *Broken Dishes*, de Martin Flavin; Fotografía: George Barnes; Montaje: Terry O. Morse.

Reparto: Arthur Aylesworth (Justice Felton); Tom Brower (Bert Hanson); Hobart Cavanaugh (Jake Buckley); Patricia Ellis (Lois Gillingwater); Robert Glecker (Mugsy O'Banion / Harold McCauley); Sol Gross (Jim); Hugh Herbert (Horatio Gillingwater); Warren Hull (Jerry Wayne); Milton Kibbee (Wilbur); Ann Nagel (Miss Perkins); Henry Otho (Lumpy); Mary Treen (Alice Gillingwater); Dorothy Vaughn (Evalina Gillingwater); Max Wagner (Lester); Clarence Wilson (Jonathan Ramp); Tom Wilson (Fred).

Tugboat Princess (1936)

Columbia; Blanco y negro; 66 minutos.

Director: David Selman; Productor: Kenneth J. Bishop; Guión: Robert Watson; Historia original: Isadore Bernstein y Dalton Trumbo; Fotografía: William Beckway y William Thompson; Montaje: William Austin.

Reparto: Emily Booth ("Princesa" Judy); Clyde Cook (Steve); Reginald Hincks (Capitán Fred Darling); Walter C. Kelly (Capitán Zack Livermore); Lester Matthews (Bob Norfolk); Ethel Reese-Burns (Señora Price).

The Devil's Playground (La sirena del puerto, 1937)

También conocida como **Submarine** y **The Depths Below** (Título de trabajo)

Columbia; Blanco y negro; 74 minutos.

Director: Erle C. Kenton; Productor: Edward Chodorov; Guión: Liam O'Flaherty, Jerome Chodorov, Dalton Trumbo y Edward Chodorov (no acreditado); Historia Original: Norman Springer; Música: Morris Stoloff; Fotografía: Lucien Ballard; Montaje: Viola Lawrence.

Reparto: Ward Bond ("Sidecar" Wilson); Dolores del Río (Carmen); Richard Dix (Jack Dorgan); John Gallaudet (Jones); Francis McDonald (Romano); George McCay (Red Anderson); Chester Morris (Robert Mason); Don Roway (Reilly); Pierre Watkin (comandante del submarino).

That Man's Here Again (1937)

Warner Brothers; Blanco y negro; 60 minutos.

Director: Louis King; Productor: Bryan Foy; Guión: Lillie Hayward; Historia: Abem Finkel, Harold Buckey y Dalton Trumbo (no acreditado), a partir de la historia original *Young Nowheres*, de I.A.R. Wyllie; Fotografía: Warren Lynch; Montaje: Harold McLernon.

Reparto: Arthur Aylesworth (Johnson); Tom Brown (Jimmy Whalen); Teddy Hart (Bud); Hugh Herbert (Thomas J. Jesse); Joseph King (Mr. Murdock); Tetsuo Komai (Wong); Mary Maguire (Nancy Lee); Dorothy Vaughan (Señora Matthews).

Thoroughbreds Don't Cry (1937)

MGM; Blanco y negro; 80 minutos.

Director: Alfred E. Green; Productor: Harry Rapf; Guión: Lawrence Hazard, Harold Gould (no acreditado) y Dalton Trumbo (no acreditado); Historia original: Eleanore Griffin y J. Walter Ruben; Música: Dr. William Axt; Fotografía: Leonard Smith; Montaje: Elmo Veron.

Reparto: Charles D. Brown ("Clic" Donovan); Frankie Darro ("Dink" Reid); Judy Garland (Cricket West); Forrester Harvey (Señor Wilkins); Henry Kolker (Doc Godfrey); Mickey Rooney (Timmie Donovan); Ronald Sinclair (Roger Calverton); Helen Troy (Hilda); Sophie Tucker ("Tía Edie" Ralph).

Everybody Sing (1938)

MGM; Blanco y negro; 91 minutos.

Director: Edwin L. Marin; Productor: Harry Rapf; Guión: Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf, James Gruen, Milton Merlin (no acreditado), Bert Kalmar (no acreditado), Harry Ruby (no acreditado) y Dalton Trumbo (no acreditado); Música: Dr. William Axt; Fotografía: Joseph Ruttenberg; Montaje: William S. Gray.

Reparto: Henry Armetta (Giovanni Vittorino); Fanny Brice (Olga Chekaloff); Michelette Burani (Madame Le Bouchette); Billie Burke (Diana Bellaire); Lynne Carver (Sylvia Bellaire); Mary Forbes (Miss Colvin); Reginald Gardiner (Jerrold Hope); Judy Garland (Judy Bellaire); Allan Jones (Ricky Saboni); Adia Kuznetzoff (Boris); Reginald Owen (Hillary Bellaire); Helen Troy (secretaria); Monty Woolley (Jack Fleming).

Paradise for Three (1938)

También conocida como: **Romance for Three** (en el Reino Unido)

MGM; Blanco y negro; 78 minutos.

Director: Edward Buzzell; Productor: Sam Zimbalist; Guión: George Oppenheimer, Harry Ruskin, Dalton Trumbo (no acreditado), Gladis Unger (no acreditado) e Irma von Cube (no acreditado); Música: Edward Ward; Fotografía: Leonard Smith y Charles Lawton, Jr. (no acreditado); Montaje: Elmo Veron.

Reparto: Mary Astor (Irene Mallebre); Herman Bing (Señor Polter); Henry Hull (Sepp); Walter Kingsford (William Reichenbach); Frank Morgan (Rudolph Tobler/Edward Schultz); Edna May Oliver (Julia Kunkel); Reginald Owen (Johann Kesselhut); Florence Rice (Hilde Tobler/Hilde Schultz); Sig Rumann (Karl Bold); Robert Young (Fritz Hagedorn).

Fugitives for a Night (1938)

También conocida como: **Birthday of a Stooge** (Título de trabajo)

RKO; Blanco y negro; 63 minutos.

Director: Leslie Goodwins; Productor: Lou Lusty; Guión: Dalton Trumbo; Historia original: Richard Wormser; Música: Russell Bennett; Fotografía: Frank Redman; Montaje: Desmond Marquette.

Reparto: Frank Albertson (Matt Ryan); Adrienne Ames (Eileen Baker); Paul Guilfoyle (Monks); Johnatan Hale (capitán de policía); Russell Hicks (Maurice Tenwright); Allan Lane (John Nelson); Eleanor Lynn (Ann Wray); Bradley Page (Dennis Poole).

A Man to Remember (1938)

También conocida como: **Country Doctor** (Título de trabajo)

RKO; Blanco y negro; 80 minutos.

Director: Garson Kanin; Productor: Robert Sisk; Guión: Dalton Trumbo, basado en la historia *Faliure*, de Katherine Havilland-Taylor; Música: Roy Webb; Fotografía: J. Roy Hunt; Montaje: Jack Hively.

Reparto: Granvine Bates (George Sykes); Lee Bowman (Dick Abbott, adulto); Harland Briggs (Homer Ramsey); Edward Ellis (Dr. John Abbott); Gilbert Emery (Dr. Robinson); Charles Halton (Perkins); William Henry (Howard Sykes); Dickie Jones (Dick Abbott, niño); Carole Leete (Jean, niña); Anne Shirley (Jean, adulta); Frank M. Thomas (Jode Harkness); John Wray (Johnson).

The Flying Irishman (1939)

RKO; Blanco y negro; 72 minutos.

Director: Leigh Jason; Productor: Pandro S. Berman; Guión: Ernest Pagano y Dalton Trumbo; Música: Roy Webb; Fotografía: J. Roy Hunt; Montaje: Arthur E. Roberts.

Reparto: Dorothy Appleby (Maybelle); Robert Armstrong (Joe Alden); Spencer Charters (Smedley); Joyce Compton (Sally); Douglas Corrigan (Douglas "Wrong Way" Corrigan); Paul Kelly (Butch); J.M. Kerrigan (Clyde Corrigan); Knox Manning (comendador); Donald McBride (Thompson); Dorothy Peterson (Señora Corrigan); Eddie Quillan (Henry); Gene Reynolds (Douglas "Wrong Way" Corrigan, niño); Peggy Ryan (Evelyn Corrigan); Minor Watson (entrenador personal); Cora Witherspoon (Señora Thompson).

Sorority House (1939)

También conocida como: **That Girl from College** (en el Reino Unido)

RKO; Blanco y negro; 64 minutos.

Director: John Farrow; Productor: Robert Sisk; Guión: Dalton Trumbo, basado en la historia original *Chi House*, de Mary Coyle Chase; Música: Roy Webb; Fotografía: Nicholas Musuraca; Montaje: Harry Marker.

Reparto: Margaret Armstrong (Señora Dawson); Pamela Blake (Merle); James Ellison (Bill Loomis); Selmer Jackson (Mr. Grant); Doris Jordan (Neva Simpson); J.M. Kerrigan (Lew Fisher); Barbara Reed (Dotty); Elizabeth Risdon (Señora Scott); Anne Shirley (Alice Fischer); June Story (Norma Hancock); Chill Wills (Mr. Johnson); Helen Wood (Señora Presidenta).

The Kid from Kokomo (1939)

También conocida como: **Orphan of the Ring** (en el Reino Unido)

Warner Brothers; Blanco y negro; 95 minutos.

Director: Lewis Seiler; Productor: Samuel Bischoff; Guión: Jerry Wald, Richard Macauley, Michael Fessier (no acreditado) y Ring Lardner, Jr. (no acreditado), basado en la historia original *Broadway Cavalier*, de Dalton Trumbo; Música: Adolph Deutsch; Fotografía: Sidney Hickox; Montaje: Jack Killifer.

Reparto: Joan Blondell (Doris Harvey); Ward Bond (Klewicki); Ed Brophy (Eddie Black); Morgan Conway (Louie); Stanely Fields ("Musculos" Malone); Winifred

Harris (Mr. Bronson); Wayne Morris (Homer Baston); Pat O'Brien (William Murphy); John Ridgely (Sam); May Robson (Maggie Martin); Maxie Rosenbloom ("Curley" Bender); Sidney Toler (Juez Bronson); Jane Wyman (Marian Bronson).

Five Came Back (Volvieron cinco, 1939)

RKO; Blanco y negro; 75 minutos.

Director: John Farrow; Productor: Robert Sisk; Guión: Jerome Cady, Dalton Trumbo y Nathanael West; Historia original: Richard Carroll; Música: Roy Webb; Fotografía: Nicholas Musuraca; Montaje: Harry Marker.

Reparto: Lucille Ball (Peggy Nolan); Wendy Barrie (Alice Melhorne); Joseph Calleia (Vasquez); John Carradine (Crimp); Dick Hogan (Larry); Allen Jenkins (Pete Casey); Casey Johnson (Tommy); Patrick Knowles (Judson Ellis); Chester Morris (Bill); Elisabeth Risdon (Martha Spengler); C. Aubrey Smith (Profesor Henry Spengler); Kent Taylor (Joe).

Career (1939)

RKO; Blanco y negro; 79 minutos

Director: Leigh Jason; Productor: Robert Sisk; Guión: Dalton Trumbo; Historia: Bert Granet, basada en la novela *Career*, de Phil Strong; Música: Russell Bennett; Fotografía: Frank Redman; Montaje: Arthur E. Redman.

Reparto: John Archer (Ray Cruthers); Janet Beecher (Amy Cruthers), Hobart Cavanaugh (Jim Bronson); Charles Drake (Rex Chaney); Alice Eden (Merta Krause); Edward Ellis (Stephen Cruthers); Leon Errol (Mudcat); Harrison Greene (Ren Burnett); Raymond Hatton (Díacono); Samuel E. Hinds (Clem Bartholomew); Maurice Murphy (Mel Bartholomew); Anne Shirley (Sylvia Bartholomew).

Heaven with a Barbed Wire Fence (1939)

Twentieth Century Fox; Blanco y negro; 61 minutos.

Director: Ricardo Cortez; Productor: Sol. M. Wurtzel; Guión: Leonard Hoffman, Ben Grauman Kohn y Sam Duncan (no acreditado); Historia original: Dalton Trumbo; Música: Samuel Kaylin; Fotografía: Edward Cronjager; Montaje: Norman Colbert.

Reparto: Irving Bacon (Sheriff Clem Diggers); Ward Bond (Hunk); Eddie Collins (Bill); Nicholas Conte (Tony Casselli); Glenn Ford (Joe Riley); Marjorie Eambeau (Mamie); Jean Rogers (Anita Santos); Raymond Walburn (Profesor Townsend Thayer).

The Lone Wolf Strikes (1940)

Columbia; Blanco y negro; 57 minutos.

Director: Sidney Salkow; Productor: Fred Kohlmar; Guión: Harry Seagall y Albert Duffy; Historia original: Dalton Trumbo; Personajes creados por: Louis Joseph Vance; Música: Morris Stoloff; Fotografía: Henry Freulich; Montaje: Al Clark.

Reparto: Astrid Allwyn (Binnie Weldon); Alan Baxter (Jim Ryder); Don Beddoe (Inspector Conroy); Eric Blare (Jamison); Roy Gordon (Phillip Jordan); Montagu Love (Emil Gorlick); Joan Perry (Delia Jordan); Addison Richards (Stanley Young); Harland Tucker (Alberts); Robert Wilcox (Ralph Bolton); Warren William (Michael Lanyard, el "Lobo Solitario").

Half a Sinner (1940)

También conocida como: **Everything Happens to Annie**

Universal; Blanco y negro; 59 minutos.

Director: Al Christie; Productor: Al Christie; Guión: Frederick J. Jackson, basado en la historia *Lady Takes a Chance*, de Dalton Trumbo; Música: David Chudnow; Fotografía: Charles Van Enger; Montaje: Barney Rogan.

Reparto: Heather Angel (Anne Gladen); Clem Bevans (Snuffy); Walter Catlett (dependiente de la estación); Constance Collier (Señora de Jefferson Breckenridge); William B. Davidson (Slick Copescu); Joe Devlin (Steve); Tom Dugan (Red Eagon); Emma Dunn (Grammy Gladden); Robert Elliot (Oficial

Kelly); Fern Emmett (Margaret Read); John King (Larry Cameron); Wilbur Mack (Mason).

Curtain Call (1940)

RKO; Blanco y negro; 63 minutos.

Director: Frank Woodruff; Productor: Howard Benedict; Guión: Dalton Trumbo; Historia original: Howard J. Green; Fotografía: Russell Metty; Montaje: Harry Marker.

Reparto: Frank Faylen (Ted Palmer); Ralph Forbes (Leslie Borriville); Tommy Kelly (Fred Middleton); J.M. Kerrigan (Mr. Middleton); Donald McBride (Geofrey Crandall); Alan Mowbray (Donald Avery); Barbara Read (Helen Middleton); Ann Shoemaker (Señora Middleton); Helen Vinson (Charlotte Morley).

A Bill of Divorcement (Nota de divorcio, 1940)

También conocida como: **Never to Love** (Título alternativo en EEUU)

RKO; Blanco y negro; 70 minutos.

Director: John Farrow; Productor: Robert Sisk; Guión: Dalton Trumbo, basado en la obra teatral *A Bill of Divorcement*, de Clemence Dane; Música: Roy Webb; Fotografía: Nicholas Musuraca; Montaje: Harry Marker.

Reparto: Fay Bainter (Margaret Fairfield); Laurie Beatty (Susan); Kathryn Collier (Basset); Ernest Cossart (Reverendo Dr. Pumphrey); Patrick Knowles (John Storm); Herbert Marshall (Gray Meredith); Adolphe Menjou (Hilary Fairfield); Maureen O'Hara (Sydney Fairfield); C. Aubrey Smith (Dr. Alliot); Dame May Whitty (Hester Fairfield).

We Who Are Young (1940)

MGM; Blanco y negro; 80 minutos.

Director: Harold S. Bucquet; Productor: Seymour Nebenzahl; Guión e historia original: Dalton Trumbo; Música: Bronislau Kaper; Fotografía: Karl Freund; Montaje: Howard O'Neill.

Reparto: Henry Armetta (Tony); Jonathan Hale (William Braddock); Charles Lane (Perkins); Gene Lockhart (C.B. Beamis); Grant Mitchell (Jones); Irene Seidner (Señora Weinstock); John Shelton (William Brooks); Lana Turner (Marjorie Brooks); Clarence Wilson (R. Glassford); Shirley Worde (Miss Anderson).

Kitty Foyle: The Natural History of a Woman (Espejismo de amor, 1940)

RKO; Blanco y negro; 107 minutos.

Director: Sam Wood; Productor: Harry E. Edington y David Heampstead; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela *Kitty Foyle*, de Christopher Morley; Diálogos adicionales: Donald Ogden Stewart; Música: Roy Webb; Fotografía: Robert DeGrasse; Montaje: Henry Berman.

Reparto: Eduardo Ciannelli (Giono); Gladys Cooper (Señora Stratford); Ernest Cossart (Tom Foyle); James Craig (Mark Eisen); Kay Linaker (Veronica Brook Gladwyn); Dennis Morgan (Wynwood Stratford VI); Odette Myril (Delphine Detaille); Richard Nichols (hijo de Wyn); Ginger Rogers (Kitty Foyle); Katharine Stevens (Molly); Mary Treen (Pat).

Accent on Love (1941)

Twentieth Century Fox; Blanco y negro: 61 minutos.

Director: Ray McCarey; Productor: Ralph Dietrich y Walter Morosco; Guión: John Larkin; Historia original: Dalton Trumbo; Música: Emil Newman; Fotografía: Charles G. Clarke.

Reparto: Irving Bacon (Mr. Smedley); Stanley Clements (Patrick Henry Lombroso); Leonard Correy (Flowers); Thurston Hall (T.J. Triton); Osa Massen (Osa); George Montgomery (John Worth Hyndman); Jon T. Murray (Wardman); J. Carroll Naish (Manuel Lombroso); Oscar O'Shea (magistrado); Cobina Wright, Jr. (Linda Hyndman); Minerva Urecal (Teresa Lombroso).

You Belong to Me (Me perteneces, 1941)

Columbia; Blanco y negro; 94 minutos.

Director: Wesley Ruggles; Productor: Wesley Ruggles; Guión: Claude Binyon, basado en la historia *The Doctor's Husband*, de Dalton Trumbo; Música: Frederick Hollander; Fotografía: Joseph Walker; Montaje: Viola Lawrence.

Reparto: Edgar Buchanan (Billings); Roger Clark (Vandemer); Melville Cooper (Moody); Ruth Donnelly (Emma); Maude Elburne (Ella); Henry Fonda (Peter Kirk); Ralph Peters (Joseph); Rennie Riano (Minnie); Barbara Stanwyck (Dr. Helen Hunt).

The Remarkable Andrew (La sombra amiga, 1942)

También conocida como: **At Good Old Siwash**

Paramount; Blanco y negro; 81 minutos.

Director: Stuart Heisler; Productor: Richard Blumenthal; Guión: Dalton Trumbo, basado en su novela *The Remarkable Andrew: Being the Chronicle of a Literal Man*; Música: Victor Young; Fotografía: Theodor Sparkuhl; Montaje: Archie Marshek.

Reparto: Rod Cameron (Jesse James); Spencer Charters (Dr. Clarence Upjohn); Wallis Clark (R.R. McCall); Jimmy Conlin (Henry Bartholomew Smith); Brian Donlevy (Andrew Jackson); Ellen Drew (Peggy Tobin); Gilbert Emery (Thomas Jefferson); Clyde Fillmore (Ollie Lancaster); Porter Hall (Art Slocumb); William Holden (Andrew Long); Brandon Hurst (John Marshall); Montagu Love (George Washington); Thomas W. Ross (Juez Ormond Krebbs); Minor Watson (Orville Beamish); George Watts (Benjamin Franklin); Richard Webb (Randall Stevens).

I Married a Witch (Me casé con una bruja, 1942)

Paramount; Blanco y negro; 82 minutos.

Director: René Clair; Productor: René Clair; Guión: Robert Pirosh, Marc Connelly, René Clair (no acreditado), Preston Sturges (no acreditado) y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la novela *The Passionate Witch*, de Thorne Smith y Norman Matson; Música: Roy Webb; Fotografía: Ted Tetzlaff.

Reparto: Robert Benchley (Dr. Dudley White); Susan Hayward (Estelle Masterson); Cecil Kellaway (Daniel); Veronica Lake (Jennifer); Eily Malyon

(Tabitha); Frederic March (Wallace Wooley); Elizabeth Patterson (Margaret); Robert Warwick (J.B. Masterson).

A Guy Named Joe (Dos en el cielo, 1943)

MGM; Blanco y negro; 120 minutos.

Director: Victor Fleming; Productor: Everett Riskin; Guión: Dalton Trumbo; Adaptación para la pantalla: Frederick Hazlitt Brennan; Historia original: David Bohem y Chandler Sprague; Música: Herbert Stothart; Fotografía: George J. Folsey y Karl Freund; Montaje: Frank Sullivan.

Reparto: Lionel Barrymore (El General); Ward Bond (Al Yackey); Don DeFore (James J. Rourke); Irene Dunne (Dorinda Durston); James Gleason (Teniente Coronel "Nails" Kirkpatrick); Van Johnson (Ted Randall); Barry Nelson (Dick Rumney); Henry O'Neill (Coronel Sykes); Addison Richards (Mayor Corbett); Charles Smith (Sanderson); Spencer Tracy (Pete Sandige); Esther Williams (Ellen Bright).

Tender Comrade (Compañero de mi vida, 1943)

RKO; Blanco y negro; 102 minutos.

Director: Edward Dmytryk; Productor: David Hempstead; Guión e historia original: Dalton Trumbo; Música: Leigh Harline; Fotografía: Russell Metty; Montaje: Roland Gross.

Reparto: Mady Christians (Manya Lodge); Patricia Collinge (Helen Stacey); Jane Darwell (Señora Henderson); Kim Hunter (Doris Dumbrowski); Ruth Hussey (Barbara Thomas); Richard Martin (Mike Dumbrowski); Ginger Rogers (Jo Jones); Robert Ryan (Chris Jones).

Thirty Seconds Over Tokyo (Treinta segundos sobre Tokio, 1944)

MGM; Blanco y negro; 138 minutos.

Director: Mervyn LeRoy; Productor: Sam Zimbalist; Guión: Dalton Trumbo, basado en las memorias homónimas del Capitán Ted W. Lawson y Robert

Considine; Música: Herbert Stothart; Fotografía: Harold Rosson y Robert Surtees; Montaje: Frank Sullivan.

Reparto: Leon Ames (Teniente Jurika); Robeert Bice ("Jig" White); Douglas Cowan ("Brick" Holstrom); Donald Curtis (Teniente Randall); Don DeFore (Charles McClure); Benson Fong (Dr. Chung, Jr.); Louis Jean Heydt (Teniente Miller); Van Johnson (Capitán Ted W. Lawson); Hsin Kung (Dr. Chung); Paul Langton (Capitán "Ski" York); Ching Wah Lee (Charlie); Gordon McDonald (Bob Clever); Scott McKay (Davey Jones); Horace McNally ("Doc" White); Robert Mitchum (Bob Gray); Tim Murdock (Dan Davenport); Alan Napier (Señor Parker); Wm. "Bill" Phillips (Don Smith); John R. Reilly ("Shorty" Manch); Ann Shoemaker (Señora Parker); Phillis Thaxter (Ellen Lawson); Spencer Tracy (Teniente Coronel James H. Doolittle); Robert Walker (David Thatcher); Bill Williams (Bud Felton).

Our Vines Have Tender Grapes (1945)

MGM; Blanco y negro; 105 minutos.

Director: Roy Rowland; Productor: Robert Sisk; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela homónima de George Victor Martin; Música: Bronislau Kaper; Fotografía: Robert Surtees; Montaje: Ralph E. Winters.

Reparto: Morris Carnovsky (Bjorn Bjornson); James Craig (Nels Halverson); Frances Gifford (Viola Johnson); Sara Haden (Señora Bjornson); Jackie "Butch" Jenkins (Arnold Hansen); Agnes Moorehead (Bruna Jacobson); Dorothy Morris (Ingeborg Jensen); Margaret O'Brien (Selma Jacobson); Edward G. Robinson (Martinius Jacobson).

Jealousy (Celos, 1945)

Republic; Blanco y negro; 71 minutos.

Director: Gustav Machatý; Productor: Gustav Machatý; Guión: Arnold Phillips y Gustav Machatý; Historia Original: Dalton Trumbo; Música: Hanns Eisler; Fotografía: Henry Sharp; Montaje: John F. Link.

Reparto: Mary Arden (Enfermera); Nils Asther (Peter Urban); Hugo Haas (Hugo Kral); Holmes Herbert (Melvyn Russell); Mauritz Hugo (Bob); Peggy Leon

(Secretaria); John Loder (Dr. David Brent); Michael Mark (propietario de la tienda); Karen Morley (Dr. Monica Anderson); Jane Randolph (Janet Urban).

It's a Wonderful Life (¡Qué bello es vivir!, 1946)

RKO; Blanco y negro; 129 minutos.

Director: Frank Capra; Productor: Frank Capra; Guión: Frances Goodrich, Albert Hackett, Frank Capra, Marc Connelly (no acreditado), Clifford Odets (no acreditado), Dorothy Parker (no acreditada), Joe Swerling (no acreditado) Dalton Trumbo (no acreditado) y Michael Wilson (no acreditado), basado en la historia corta *The Greatest Gift*, de Philip Van Doren Stern; Música: Dimitri Tiomkin; Fotografía: Joseph Walker, Joseph Biroc y Victor Miner (no acreditado); Montaje: William Hornbeck.

Reparto: Frank Albertson (Sam Wainwright); Lionel Barrymore (Señor Potter); Ward Bond (Bert); Beulah Bondi (Señora Bailey); Frank Faylen (Ernie); Gloria Grahame (Violet); Samuel S. Hinds (Pa Bailey); Todd Karns (Harry Bailey); Thomas Mitchell (Tío Billy); Donna Reed (Mary Hatch); James Stewart (George Bailey); Henry Travers (Clarence); H.B. Warner (Mr. Grover).

The Beautiful Blonde from Bashful Bend (1949)

Twentieth Century Fox; Blanco y negro; 77 minutos.

Director: Preston Sturges; Productor: Preston Sturges; Guión: Preston Sturges, basado en la historia *The Lady from Laredo*, de Dalton Trumbo (acreditado como Earl Felton); Música: Cyril Mockbridge; Fotografía: Harry Jackson; Montaje: Robert Fritch.

Reparto: Pati Behrs (Roulette); Betty Grable (Freddie Jones); Richard Hale (Señora Basserman); Porter Hall (Juez O'Toole); Margaret Hamilton (Elvira O'Toole); Hugh Herbert (doctor); Esther Howard (Señora Smidlap); Richard Kean (Dr. Smidlap); John Farrell MacDonald (Sheriff Sweetzer); Cesar Romero (Blackie Jobero); Olga San Juan (Conchita); Rudy Vallee (Charles Hingleman).

Gun Crazy (El demonio de las armas, 1949)

También conocida como: **Deadly Is the Female**

UA; Blanco y negro; 87 minutos.

Director: Joseph H. Lewis; Productores: Frank King y Maurice King; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Millard Kaufman), basado en la historia de MacKinlay Kantor; Música: Victor Young; Fotografía: Russell Harlan; Montaje: Harry Gerstad.

Reparto: Morris Carnovsky (Juez Willoughby); Peggy Cummins (Annie Laurie Starr); John Dall (Bart Tare); Virginia Farmer (Miss Wynn); Barry Kroeger (Packett); Harry Lewis (Clyde Boston); Stanley Praeger (Bluey-Bluey); Anabel Shaw (Ruby Tare); Russ Tamblyn (Bart Tare, adolescente); Nedrick Young (Dave Allister).

Emergency Wedding (1950)

Columbia; Blanco y negro; 78 minutos.

Director: Edward Buzzell; Productor: Nat Perrin; Guión: Nat Perrin, basado en el guión de **You Belong to Me**, adaptación del relato *The Doctor's Husband*, de Dalton Trumbo; Música: Werner R. Heyman; Fotografía: Burnett Guffrey; Montaje: Al Clark.

Reparto: Jim Backus (Ed Hamley); Irving Bacon (Filbert); Don Beddoe (Forbish); Eduard Franz (Dr. Helmer); Barbara Hale (Dr. Helen Hunt); Una Merkel (Emma); Willard Parker (Vandemer); Larry Parks (Peter Kirk); Alan Reed (Tony).

The Prowler (El merodeador, 1951)

También conocida como: **The Cost of Living** (Título de trabajo)

UA; Blanco y negro; 92 minutos.

Director: Joseph Losey; Productor: Sam Spiegel; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Hugo Butler) y Hugo Butler. Historia original: Robert Thoeren y Hans Wilhelm; Música: Lyn Murray; Fotografía: Arthur C. Miller; Montaje: Paul Wheathereaux.

Reparto: Madge Blake (Martha Gilvray); Wheaton Chambers (Dr. James); Sherry Hall (John Gilvray); Van Heflin (Webb Garwood); Evelyn Keyes (Susan Gilvray); John Maxwell (Bud Crocker); Emerson Treacy (William Gilvray); Dalton Trumbo (voz radiofónica de John Gilvray); Katherine Warren (Grace Crocker).

He Ran All the Way (Yo amé a un asesino, 1951)

UA; Blanco y negro; 77 minutos.

Director: John Berry; Productor: Bob Roberts; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Guy Endore), Hugo Butler, John Berry (no acreditado) y Jack Moss (no acreditado), basado en la novela homónima de Sam Ross; Música: Franz Waxman; Fotografía: James Wong Howe; Montaje: Francis D. Lyon.

Reparto: Clancy Cooper (Stan); Wallace Ford (Fred Dobbs); John Garfield (Nick Robey); Gladys George (Señora Robey); Keith Hetherington (capitán); Bob Hyatt (Tommy Dobbs); Norman Lloyd (Al Molin); Selena Royle (Señora Dobbs); Shelley Winters (Peg Dobbs).

Roman Holiday (Vacaciones en Roma, 1953)

Paramount; Blanco y negro; 119 minutos.

Director: William Wyler; Productor: William Wyler; Guión: Ian McLellan Hunter, John Dighton y Ben Hecht (no acreditado); Historia original: Dalton Trumbo (acreditado como Ian McLellan Hunter); Música: Georges Auric; Fotografía: Henri Alekan y Franz Planer; Montaje: Robert Swink.

Reparto: Eddie Albert (Irving Radovich); Paulo Carlini (Mario Delani); Tullio Carminati (General Provno); Claudio Ermelli (Giovanni); Audrey Hepburn (Princesa Ann); Gregory Peck (Joe Bradley); Hartley Power (Señor Hennessy); Margaret Rawlings (Condesa Vereberg); Laura Solari (secretaria de Hennessy); Harcourt Williams (embajador).

They Were So Young (El gran delito, 1954)

También conocida como: **Adventure in Rio, Party Girls for Sale, Violated**

Lippert Pictures; Blanco y negro; 80 minutos.

Director: Kurt Neumann; Productor: Kurt Neumann; Guión: Dalton Trumbo y Michael Wilson (acreditados como Felix Lützkendorf); Música: Michael Jary; Fotografía: Ekkehard Kyrath; Montaje: Eva Kroll.

Reparto: Pero Alexander (Manuel); Hanelore Axman (Vincenta); Erica Beer (Elsie); Scott Brady (Lanning); Raymond Burr (Coltos); Joseph Damen (Doctor); Gisela Fackelday (Lanzowa); Gert Froebe (Lobos); Hanita Hallan (Lena); Gordon Howard (Garza); Eduard Linkers (Albert); Johanna Matz (Eve); Katherine Mayberg (Felicia); Kurt Mensl (Pasquale); Ingrid Stenn (Connie); Elizabeth Tanny (Emily); William Trenk-Treblitsch (Bulanso).

Carnival Story (Apasionadamente, 1954)

RKO; Color; 95 minutos.

Director: Kurt Neumann; Productores: Frank King y Maurice King; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Marcel Klauber), Kurt Neumann y Hans Jacoby; Música: Willy Schmidt-Gentner; Fotografía: Ernest Haller; Montaje: Ludolf Grisebach y Merrill White.

Reparto: Anne Baxter (Willie); Adi Berber (Groppo); Lyle Bettiger (Frank "Gran" Colloni); Steve Cochran (Joe); Joy C. Flippen (Charley); George Nader (Bill); Helen Stanley (Peggy).

The Court Martial of Billy Mitchell (El proceso de Billy Mitchell, 1955)

También conocida como: **One Man's Mutiny** (en el Reino Unido)

United States Pictures; Color; 100 minutos.

Director: Otto Preminger; Productor: Milton Sperling; Guión: Emmet Lavery, Milton Sperling, Ben Hecht (no acreditado) Dalton Trumbo (no acreditado) y Michael Wilson (no acreditado); Música: Dimitri Tiomkin; Fotografía: Sam Leavitt; Montaje: Folmar Blangsted.

Reparto: Ralph Bellamy (Frank R. Reid); Charles Bickford (General Jimmy Guthrie); Fred Clark (Coronel Moreland); Gary Cooper (Coronel Billy Mitchell); James Daly (Teniente Coronel Herbert White); Charles Dingle (Senador Fullerton); Peter Graves (Capitán Bob Elliot); Jack Lord (Zack Lansdowne);

Dayton Lummis (General Douglas MacArthur); Darren McGavin (Capitán Russ Peters); Tom McKee (Capitán Eddie Rickenbacker); Elizabeth Montgomery (Margaret Lansdowne); Steve Roberts (Mayor Carl Spaatz); Robert Simon (Almirante Gage); Rod Steiger (Mayor Allan Guillon).

The Boss (El cacique, 1956);

UA; Blanco y negro; 88 minutos.

Director: Byron Haskin; Productores: John Payne y Frank N. Seltzer; Guión e historia original: Dalton Trumbo (acreditado como Ben L. Perry); Música: Albert Glasser; Fotografía: Hal Mohr; Montaje: Ralph Dawson.

Reparto: Doe Avedon (Elsie Reynolds); William Bishop (Bob Herrick); Harry Cheshire (Gobernador Beck); Joe Flynn (Ernie Jackson); Alex Frazer (Roy Millard); Gil Lamb (Henry); George Lynn (Tom Masterson); John Mansfield (Lazetti); Gloria McGhee (Lorry Reed); Bob Morgan (Hamhead); Robin Morse (Johnny Mazia); John Payne (Matt Brady); Bill Phips (Stitch); Roy Roberts (Tim Brady); Rhys Williams (Stanley Millard).

The Brave One (El bravo, 1956)

También conocida como: **The Boy and the Bull** (Título de trabajo)

RKO; Color; 100 minutos.

Director: Irving Rapper; Productores: Frank King y Maurice King; Guión: Dalton Trumbo (no acreditado), Harry Franklin y Merrill G. White; Historia original: Dalton Trumbo (acreditado como Robert Rich); Música: Victor Young; Fotografía: Jack Cardiff; Montaje: Merrill G. White.

Reparto: Elsa Cardenas (María); Rodolfo Hoyos (Rafael Rosillo); Joi Lansing (Marion Randall); Carlos Navarro (Don Alejandro); Michael Ray (Leonardo Rosillo); Fermin Rivera (Fermin Rivera).

Heaven Knows, Mr. Allison (Sólo Dios lo sabe, 1957)

Twentieth Century Fox; Color; 105 minutos.

Director: John Huston; Productores: Buddy Adler y Eugene Franke; Guión: John Lee Mahin, John Huston y Dalton Trumbo (reescritura de guión no acreditada), basado en la novela homónima de Charles Shaw; Música: Georges Auric; Fotografía: Oswald Morris; Montaje: Russell Lloyd.

Reparto: Deborah Kerr (Hermana Angela); Robert Mitchum (Mr. Allison).

No Down Payment (Más fuerte que la vida, 1957)

Twentieth Century Fox; Blanco y negro; 105 minutos.

Director: Martin Ritt; Productor: Jerry Wald; Guión: Philip Yordan y Dalton Trumbo (reescritura y asesoramiento no acreditados), basado en la novela homónima de John McPartland; Música: Leigh Harline; Fotografía: Joseph LaShelle; Montaje: Louis Loeffler.

Reparto: Aki Aleong (Iko); Mary Carroll (Señora Burnett); Mimi Gibson (Sandra Kreitzer); Robert H. Harris (Markham); Jim Hayward (Señor Burton); Charles Herbert (Michael Flagg); Pat Hingle (Herman Kreitzer); Jeffrey Hunter (David Martin); Nolan Leary (Reverendo); Cameron Mitchell (Troy Boone); Sheree North (Isabelle Flagg); Patricia Owens (Jean Martin); Tony Randall (Jerry Flagg); Barbara Rush (Betty Kreitzer); Donald Towers (Harmon Kreitzer); Joanne Woodward (Leola Boone).

The Green Eyed Blonde (1957)

También conocida como: **The Girl with the Green Eyes**

Warner Brothers; Blanco y negro; 76 minutos.

Director: Bernard Girard; Productores: Martin Melcher y Sally Stubblefield; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Sally Stubblefield); Música: Leith Stevens; Fotografía: Ed Fitzgerald; Montaje: Thomas Reilly.

Reparto: Olive Blakeney (Miss Vadingham); Margaret Brayton (Señor Adams); Raymond Foster (Cliff Munster); Betty Lou Gerson (Señora Ferguson); Roy E. Glenn (Señor Budlong); Tom Greenaway (Ed); Jean Inness (Señora Nichols); Beverly Long (Ouisie); Juanita Moore (Miss Randall); Tommie Moore (Trixie); Norma Jean Nilson (Cuckoo); Susan Olivier (Greeneyes); Linda Plowman (Betsy Abel); Stanford Repp (Bill Prell); Evelyn Scott (Helen).

Wild Is the Wind (Viento salvaje, 1957)

Paramount; Blanco y negro; 114 minutos.

Director: George Cukor; Productor: Hal B. Wallis; Guión: Arnold Schulman, Stella Linden (acreditada como Anna Sten), Eugene Daniell (no acreditado), Dalton Trumbo (no acreditado) y Philip Yordan (no acreditado), basado en la novela *Furia*, de Vittorio Nino Novarese; Música: Dimitri Tiomkin; Fotografía: Charles B. Lang, Jr.; Montaje: Warren Low.

Reparto: Joseph Calleia (Alberto); James Flavin (comprador de lana); Anthony Franciosa (Bene); Dolores Hart (Angie); Anna Magnani (Gioia); Anthony Quinn (Gino); Dyck Ryan (sacerdote); Lili Valenty (Teresa).

Ten Days to Tulara (1958)

UA; Blanco y negro; 77 minutos.

Director: George Sherman; Productor: George Sherman; Guión: Laurence Mascott y Dalton Trumbo (no acreditado); Música: Lou Adomian; Fotografía: Alex Phillips; Montaje: Carlos Savage.

Reparto: Raphael Alcayde (Coronel); Paco Arenas (Chris); Major M. Badager (Luis); Milton Bernstein (Teniente); Tony Carvajal (Francisco); Juan García (Piranha); Felix Gonzales (Marco); Barry Grail (Médico); Sterling Hayden (Scotty); Rodolfo Hoyos (César); Carlos Muzquiz (Dario); José Pulido (Capitán); Grace Raynor (Teresa).

The Two-Headed Spy (El doble espía, 1958)

Columbia; Blanco y negro; 93 minutos.

Director: André de Toth; Productores: Hal E. Chester y Bill Kirby; Guión: Michael Wilson (acreditado como James O'Donnell), Alfred Lewis Levitt y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la historia *Britain's Two Headed Spy*, de J. Alvin Kugelmass; Música: Gerard Schurmann; Fotografía: Ted Scaife; Montaje: Raymond Poulton.

Reparto: Felix Aylmer (Cornaz); Geoffrey Balydon (Dietz); Kenneth Griffith (Adolf Hitler); Jack Hawkins (General Alex Schottland); Walter Hudd (Almirante Canaris); Alexander Knox (Mueller); Laurence Naismith (General Hauser); Gia

Scala (Lili Geyr); Eric Schumann (Teniente Reinisch); Edward Underdown (Kaltenbrunner).

Cowboy (1958)

Columbia; Color; 92 minutos.

Director: Delmer Daves; Productor: Julian Blaustein; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Edmund H. North) y Hugo Butler (contribuciones no acreditadas), basado en las memorias *My Reminiscences as a Cowboy*, de Frank Harris; Música: George Duning; Fotografía: Charles Lawton, Jr.; Montaje: Al Clark y William A. Lyon.

Reparto: Brian Donlevy (Doc Bender); King Donovan (Joe Capper); Glenn Ford (Tom Reese); Eugene Iglesias (Manuel); Richard Jaekel (Paul Curtis); Anna Kashfi (María Vidal); Jack Lemmon (Frank Harris); Victor Manuel Mendoza (Paco Mendoza); Donald Rundolph (Señor Vidal); Dick York (Charlie).

Enchanted Island (La isla encantada, 1958)

Warner Brothers; Color; 94 minutos.

Director: Allan Dwan; Productor: Benedict Bogeaus; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como James Leicester) y Harold Jacob Smith, basado en la novela *Typee*, de Herman Melville; Música: Raul Lavista; Fotografía: George Stahl.

Reparto: Dana Andrews (Abner Bedford); Ted de Corsia (Capitán Vangs); Don Dubbins (Tom); Augustin Fernandes (Kory Kory); Les Hellman (Moore); Friedrich Ledebur (Mehevi); Jane Powell (Fayaway); Francisco Reiguera (médico); Arthur Shields (Jimmy Dooley).

From the Earth to the Moon (De la Tierra a la Luna, 1958)

Warner Brothers; Color; 100 minutos.

Director: Byron Haskin; Productor: Benedict Bogeaus; Guión: Robert Blees y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la novela homónima de Julio Verne; Música: Louis Forbes; Fotografía: Edwin DuPar; Montaje: James Leicester.

Reparto: Morris Ankrum (Presidente Ulysses S. Grant); Melville Cooper (Bancroft); Joseph Cotten (Victor Barbicane); Henry Daniel (Morgana); Don Dubbins (Ben Sharpe); Carl Esmond (Julio Verne); Patrick Knowles (Josef Cartier); Debra Paget (Virginia Nicholl); George Sanders (Stuyvesant Nicholl); Ludwig Stosell (Aldo von Metz).

Terror in a Texas Town (Terror en una ciudad de Texas, 1958)

UA; Blanco y negro; 80 minutos.

Director: Joseph H. Lewis; Productor: Frank N. Seltzer; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Ben L. Perry); Música: Gerald Fried; Fotografía: Ray Rennahan; Montaje: Stefan Arnsten y Frank Sullivan.

Reparto: Sebastian Cabot (Ed McNeil); Sterling Hayden (George Hansen); Carol Kelly (Molly); Eugene Martin (Pepe Mirada); Victor Millan (José Mirada); Ann Varela (Rosa Mirada); Nedrick Young (Johnny Crale).

The Defiant Ones (Fugitivos, 1958)

UA; Blanco y negro; 92 minutos.

Director: Stanley Kramer; Productor: Stanley Kramer; Guión: Nedrick Young (acreditado como Nathan E. Douglas), Harold Jacob Smith y Dalton Trumbo (anotaciones sobre guión, no acreditado); Música: Ernest Gold; Fotografía: Sam Leavitt; Montaje: Frederic Knudtson.

Reparto: Claude Atkins (Mack); Theodore Bikel (Sheriff Max Muller); Whit Bissell (Lou Gans); Lon Chaney (Big Sam); Kevin Coughlin (Billy); Tony Curtis ("Joker" Jackson); King Donovan (Solly); Charles McGraw (Capitán Frank Gibbons); Sidney Poitier (Noah Cullen); Harold Jacob Smith (conductor de camión penitenciario); Carl Switzer (Angus); Nedrick Young (celador penitenciario en camión); Cara Williams (madre de Billy)

A Private's Affair (Negocios del corazón, 1959)

Twentieth Century Fox; Color; 92 minutos.

Director: Raoul Walsh; Productor: David Weisbart; Guión: Winston Miller; Historia original: Dalton Trumbo (acreditado como Ray Livingston Murphy); Música: Cyril J. Mockridge; Fotografía: Charles G. Clarke; Montaje: Dorothy Spencer.

Reparto: Rudolph Anders (Dr. Leyden); Tige Andrews (Sargento Pickerell); Jim Backus (Jim Gordon); Robert Burton (General Hargrave); Christine Carère (Marie); Barry Coe (Jerry Morgan); Gary Crosby (Mike Conroy); Bob Denver (MacIntosh); Barbara Eden (Sargento Katie Mulligan); Alan Hewitt (Mayor R.C. Hanley); Debbie Joyce (Magdalena); Sal Mineo (Luigi Maresi); Ray Montgomery (Capitán Hickman); Terry Moore (Louise Wright).

Tarzan's Greatest Adventure (La gran aventura de Tarzán, 1959)

Paramount; Color; 88 minutos.

Director: John Guillermin; Productores: Harvey Hayutin y Sy Weintraub; Guión: Berne Giler y John Guillermin; Historia: Dalton Trumbo (acreditado como Les Crutchfield), a partir de los personajes creados por Edgar Rice Burroughs; Música: Douglas Gamley; Fotografía: Edward Scaife; Montaje: Bert Rule.

Reparto: Sean Connery (O'Bannion); Scilla Gabel (Toni); Niall MacGuinnis (Kruger); Al Mulock (Dino); Anthony Quale (Slade); Gordon Scott (Tarzán); Sara Shane (Angie);

Last Train from Gun Hill (El último tren de Gun Hill, 1959)

Paramount; Color; 98 minutos.

Director: John Sturges; Productores: Hal B. Wallis, Edward Lewis y Kirk Douglas; Guión: James Poe y Dalton Trumbo (no acreditado); Historia original: Dalton Trumbo (acreditado como Les Crutchfield); Música: Dimitri Tiomkin; Fotografía: Charles B. Lang, Jr.

Reparto: Brad Dexter (Beero); Kirk Douglas (Matt Morgan); Earl Holliman (Rick Belden); Brian Hutton (Lee); Carolyn Jones (Linda); Anthony Quinn (Craig Belden); Ziva Rodann (Catherine Morgan); Bing Russell (Skag).

The Young Philadelphians (La ciudad frente a mí, 1959)

También conocida como: **The City Jungle** (en el Reino Unido), **The Philadelphian** (Título de trabajo)

Warner Brothers; Blanco y negro; 136 minutos.

Director: Vincent Sherman; Productor: Vincent Sherman; Guión: James Gunn y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la novela *The Philadelphian*, de Richard Pitts Powell; Música: Ernest Gold; Fotografía: Harry Stradling; Montaje: William H. Ziegler.

Reparto: Diane Brewster (Kate Lawrence); Billie Burke (Señora de J. Arthur Allen); Brian Keith (Mike Flanagan); Otto Kruger (John Wharton); Paul Newman (Tony Lawrence); Paul Picerni (Louis Donetti); Barbara Rush (Joan Dickinson); Alexis Smith (Carol Wharton); Robert Vaughan (Chester Gwynn); John Williams (Gilbert Dickinson).

Conspiracy of Hearts (La guerra secreta de Sor Catherine, 1960)

Rank Organization; Blanco y negro; 113 minutos.

Director: Ralph Thomas; Productor: Betty E. Box; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Robert Presnell, Jr.); Historia original: Adrian Scott (acreditado como Dale Pitt); Música: Angelo Francesco Lavagnino; Fotografía: Ernest Steward; Montaje: Alfred Roome.

Reparto: Peter Arne (Teniente Schmidt); Michael Goodliffe (Padre Desmaines); Megs Jenkins (Hermana Constance); Ronald Lewis (Mayor Spoletti); Albert Lieven (Coronel Horsten); Yvonne Mitchell (Hermana Gerta); Lili Palmer (Sor Catherine); Nora Swinburne (Hermana Tia); Sylvia Syms (Hermana Mitya).

Spartacus (Espartaco, 1960)

Universal; Color; 198 minutos.

Director: Stanley Kubrick y Anthony Mann (primera secuencia, no acreditado); Productor: Edward Lewis y Kirk Douglas (Productor Ejecutivo); Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela homónima de Howard Fast; Música: Alex North; Fotografía: Russell Metty; Montaje: Robert Lawrence.

Reparto: Tony Curtis (Antonino); John Dall (Marco Glabrio); Kirk Douglas (Espartaco); Nina Foch (Helena Glabrio); John Gavin (Julio César); John Ireland (Crixo); Charles Laughton (Graco); Herbert Lom (Tigranes); Charles McGraw (Marcelo); Laurence Olivier (Marco Licinio Craso); Jean Simmons (Varinia); Woody Strode (Draba); Peter Ustinov (Lentulo Batiato).

Exodus (Éxodo, 1960)

UA; Color; 212 minutos.

Director: Otto Preminger; Productor: Otto Preminger; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela homónima de Leon Uris; Música: Ernest Gold; Fotografía: Sam Leavitt; Montaje: Louis R. Loeffler.

Reparto: Felix Aylmer (Dr. Lieberman); Lee J. Cobb (Barak Ben Canaan); John Derek (Taha); Marius Goring (Von Storch); Hugh Griffith (Mandria); Jill Haworth (Karen Hansen); Peter Lawford (Mayor Fred Caldwell); Martin Miller (Dr. Samuel Odenheim); Sal Mineo (Dov Landau); Paul Newman (Ari Ben Canaan); David Opatoshu (Akiva Ben Canaan); Gregory Ratoff (Lakavitch); Ralph Richardson (Brigadier General Bruce Sutherland); Eva Marie Saint (Kitty Fremont); Paul Stevens (Reuben); Alexandra Stewart (Jordana Ben Canaan); Michael Wager (David).

The Last Sunset (El último atardecer, 1961)

También conocida como: **Sundown at Crazy Horse** y **Day of the Gun** (Títulos de trabajo)

Universal; Color; 112 minutos.

Director: Robert Aldrich; Productor: Eugene Frenke y Edward Lewis; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela *Sundown at Crazy Horse*, de Vechel Howard (pseudónimo de Howard Rigsby); Música: Ernest Gold; Fotografía: Ernest Laszlo; Montaje: Michael Luciano y Edward Mann.

Reparto: Neville Brand (Frank Hobbs); Joseph Cotten (John Breckenridge); Margarito de Luna (José); Kirk Douglas (Brendan O'Malley); Jack Elam (Ed Hobbs); Red Fulton (Julesburg Kid); Rock Hudson (Dana Stribling); Caron Lynley (Missy Breckenridge); Dorothy Malone (Belle Breckenridge); John Shay

(Bowman); Regis Toomey (Milton Wing); José Torvay (Rosario); Adam Williams (Calverton).

Town Without Pity (Ciudad sin piedad, 1961)

UA; Blanco y negro; 103 minutos.

Director: Gottfried Reinhardt; Productor: Walter Mirisch; Guión: Silvia Reinhardt, Georhe Hurdalek y Dalton Trumbo (reescritura no acreditada), basado en la novela *Veredict*, de Manfred Gregor; Música: Dimitri Tiomkin; Fotografía: Kurt Hasse; Montaje: Walter Boos, Herman Haller y Werner Preuss.

Reparto: Robert Blake (Jim); Kirk Douglas (Mayor Steve Garrett); Alan Gifford (General Steinhof); Karin Hardt (Frau Steinhof); Richard Jaekel (Birdie); Christine Kaufmann (Karin Steinhof); Gerhard Lippert (Frank Borgmann); E.G. Marshall (Coronel Pakenham); Hans Nielsen (Karl Steinhof); Barbara Rütting (Inge Koerner); Mal Sondock (Joey); Ingrid van Bergen (Trude).

Lonely Are the Brave (Los valientes andan solos, 1962)

También conocida como: **The Last Hero**

Universal; Blanco y negro; 107 minutos.

Director: David Miller; Productor: Edward Lewis; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela *The Brave Cowboy*, de Edward Abbey; Música: Jerry Goldsmith; Fotografía: Philip H. Lathrop; Montaje: Leon Barsha.

Reparto: Kirk Douglas (Jack Burns); Michael Kane (Paul Bondi); George Kennedy (Gutierrez); Walter Matthau (Sheriff Johnson); Carroll O'Connor (Hinton); Bill Raisch (hombre manco); Gena Rowlands (Jerri Bondi).

The Sandpiper (Castillos en la arena, 1965)

MGM; Color; 118 minutos.

Director: Vicente Minnelli; Productores: Martin Ransohoff, Ben Kadish y John Calley; Guión: Dalton Trumbo y Michael Wilson; Historia original: Martin Ransohoff; Música: Johnny Mandel; Fotografía: Milton R. Krasner; Montaje: David Bretherton.

Reparto: Charles Bronson (Cos Erickson); Richard Burton (Reverendo Dr. Edward Hewitt); Tom Drake (Walter Robinson); James Edwards (Larry Brant); Doug Henderson (Phil Sutcliff); Morgan Mason (Danny Reynolds); Eva Marie Saint (Claire Hewitt); Elizabeth Taylor (Laura Reynolds); Torin Thatcher (Juez Thompson); Robert Webber (Ward Hendricks).

The Cavern (Siete contra la muerte, 1966)

Twentieth Century Fox; Blanco y negro; 83 minutos.

Director: Edgar G. Ulmer; Productor: Edgar G. Ulmer; Guión: Dalton Trumbo (acreditado como Jack Davis) y Michael Pertwee; Música: Carlo Rustichelli; Fotografía: Gábor Pogány; Montaje: Renato Cinquini.

Reparto: Brian Aherne (General Braithwaite); Nino Castelnuovo (Mario); Larry Hagman (Capitán Wilson); Joachim Hansen (soldado alemán); Peter L. Marshall (Teniente Peter Carter); John Saxon (Joe Kramer); Rosanna Schiaffino (Anna); Hans von Barsady (Hans).

Hawaii (Hawai, 1966)

UA; Color; 189 minutos.

Director: George Roy Hill; Productor: Walter Mirisch; Guión: Dalton Trumbo y Daniel Taradash, basado en la novela homónima de James Michener; Música: Elmer Bernstein; Fotografía: Russell Harlan; Montaje: Stuart Gilmore.

Reparto: Julie Andrews (Jerusha Hale); Lou Antonio (Reverendo Abraham Hewlett); John David Callum (Reverendo Immanuel Quigley); Lokelani S. Chicarell (Iliki); Elizabeth Cole (Abigail Bromley); Robert Crawford, Jr. (Cridland); Gene Hackman (Reverendo John Whipple); Richard Harris (Rafer Hoxworth); Jocelyn LaGarde (Malama); Elisabeth Logue (Noelani); Ted Nobriga (Kelolo); Carroll O'Connor (Charles Bromley); Torin Thatcher (Reverendo Thorn); Manu Tupou (Keoki); Max von Sydow (Reverendo Abner Hale).

The Fixer (El hombre de Kiev, 1968)

MGM; Color; 132 minutos.

Director: John Frankenheimer; Productor: Edward Lewis; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela homónima de Bernard Malamud; Música: Maurice Jarre; Fotografía: Marcel Grignon; Montaje: Herbert Berman.

Reparto: Alan Bates (Yakov Bok); Dirk Bogarde (Bibikov); Georgia Browne (Mafa Golov); Hugh Griffith (Lebedev); Elizabeth Hartman (Zinaida); Ian Holm (Grubeshov); Murray Melvin (sacerdote); George Murcell (celador); David Opatoshu (Latke); David Warner (Conde Odoevsky); Carol White (Raisl).

Heaven with a Gun (Un paraíso a golpe de revolver, 1969)

MGM; Color; 101 minutos.

Director: Lee Katzin; Productores: Frank King y Maurice King; Guión: Richard Carr y Dalton Trumbo (no acreditado); Música: Johnny Mandel; Fotografía: Fred Koenekamp; Montaje: Dan Cahn.

Reparto: John Anderson (Asa Beck); Noah Beery (Garvey); William Bryant (Bart Patterson); J.D. Cannon (Mace); David Carradine (Coke Beck); Glenn Ford (Jim Killian); Barbara Hershey (Leloopa); Carolyn Jones (Made McCloud); Harry Townes (Gus Sampson).

Picasso Summer (1969)

Warner Brothers/Seven Arts; Color; 90 minutos.

Directores: Serge Bourguignon y Robert Sallin; Productor: Bruce Campbell, Wes Herschensohn, Marvin Miller y Roy Silver; Guión: Edwin Boyd, Ray Bradbury (acreditado como Douglas Spaulding) y Dalton Trumbo (anotaciones sobre guión, no acreditado), basado en la novela homónima de Ray Bradbury; Música: Michel Legrand; Fotografía: Vilmos Zsigmond; Montaje: William Paul Dornisch.

Reparto: Yul Brynner (invitado); Luis Miguel Dominguín (Luis Miguel Dominguín); Bee Duffell (turista alemana); Albert Finney (George Smith); Yvette Mimieux (Alice Smith); Graham Stark (cartero).

Johnny Got His Gun (Johnny cogió su fusil, 1971)

Cinematic; Blanco y negro y color; 111 minutos.

Director: Dalton Trumbo; Productores; Bruce Campbell, Tony Monaco y Christopher Trumbo; Guión: Dalton Trumbo, basado en su novela homónima; Música: Jerry Fielding; Fotografía: Jules Brenner; Montaje: William P. Dornisch y Millie Moore.

Reparto: Timothy Bottoms (Joe Bonham); Eric Christmas (Timlon); Maurice Dallimore (coronel británico); Robert Easton (médico); Kathy Fields (Kareen); Eduard Franz (Coronel/General Tillery); Edmund Gibert (sacerdote); Ben Hammer (médico); Wayne Heffley (Capitán); Marsha Hunt (madre de Joe); Joseph Kaufman (Rudy); Mike Lee (Bill Harper); Kerry MacLane (Joe, niño); Charles McGraw (Mike Burkman); Byron Morrow (brigadier general); Marge Redmond (enfermera); Jason Robards (padre de Joe); David Soul ("Sueco"); Donald Sutherland (Jesucristo); Dalton Trumbo (director médico); Diane Varsi (enfermera joven); Sandy Brown Wyeth (Lucky).

The Horsemen (Orgullo de estirpe, 1971)

Columbia; Color; 109 minutos.

Director: John Frankenheimer; Productor: Edward Lewis; Guión: Dalton Trumbo, basado en la novela homónima de Joseph Kessel; Música: Georges Delerue; Fotografía: Claude Renoir; Montaje: Harold Kress.

Reparto: Ishaq Bux (Amjad Kahn); David De (Mukhi); Despo (Uljan); Vernon Dobtcheff (Zam Haiji); Saeed Jaffrey (gobernador del distrito); Peter Jeffrey (Hayatal); George Murcell (Mizar); Jack Palance (Tursen); Mohammed Shamsi (Osman Bey); Omar Sharif (Uraz); Leigh Taylor-Young (Zareh).

F.T.A. (1972)

American International; Color; 96 minutos; Documental.

Director: Francine Parker; Productores: Jane Fonda, Francine Parker y Donald Sutherland; Guión: Michael Alaimo, Lou Chandler, Pamela Donegan, Jane Fonda, Ralph Martinson, Ruth Menken, Holly Near, Donald Sutherland y Dalton Trumbo; Música: Aminadav Aloni.

Reparto: Michael Alaimo; Len Chandler; Pamela Donegan; Jane Fonda; Rita Martinson; Paul Mooney; Holly Near; Donald Sutherland; Yale Zimmerman.

Executive Action (Acción ejecutiva, 1973)

Warner Brothers; Color; 91 minutos.

Director: David Miller; Productor: Edward Lewis; Guión: Dalton Trumbo y Alvah Bessie (reescritura no acreditada); Historia: Donald Freed y Mark Lane, inspirada en el libro *Rush to Judgement*, de Mark Lane; Música: Randy Edelman; Fotografía: Robert Steadman; Montaje: George Grenville e Irving Lerner.

Reparto: John Anderson (Holliday); Paul Carr (Chris); Colby Chester (Tim); Will Geer (Harold Ferguson); Gilbert Green (Paulitz); Burt Lancaster (James Farrington); Oscar Orcini (Jack Ruby); Robert Ryan (Robert Foster).

Papillon (1973)

Allied Artists; Color; 150 minutos.

Director: Franklin J. Schaffner; Productor: Robert Dorfman; Guión: Dalton Trumbo, Lorenzo Semple, Jr., Robert Benton (no acreditado), David Newman (no acreditado), William Goldman (no acreditado) y Christopher Trumbo (no acreditado), basado en las memorias homónimas de Henri Charrière; Música: Jerry Goldsmith; Fotografía: Fred Koenkamp; Montaje: Robert Swink.

Reparto: Ratna Assan (Zaraima); Val Avery (Pascal); George Colouris (Dr. Chatal); Robert Delman (Maturette); Don Gordon (Julot); Don Hammer (comerciante de mariposas); Dustin Hoffman (Louis Dega); Steve McQueen (Papillon); Barbara Morrison (Madre superiora); Bill Mumy (Larriot); Woodroy Parfrey (Clusiot); Ron Sable (Santini); Gregory Sierra (Antonio); William Smithers (Warden Barrot); Victor Tayback (sargento); Dalton Trumbo (comandante francés); Mills Watson (guardia); Anthony Zerbe (Toussaint).

Ishi: The Last of His Tribe (1978)

TV Movie; Color; 150 minutos.

Director: Robert Ellis Miller; Productores: Edward Lewis y Mildred Lewis; Guión: Christopher Trumbo y Dalton Trumbo, basado en la biografía *Ishi in Two Worlds*, de Theodora Kroeber; Música: Maurice Jarre; Fotografía: Woody Omens; Montaje: Argyle Nelson, Jr. y Harold Wilner.

Reparto: Eloy Casado (Ishi); Devon Ericson (Lushi, adolescente); Patricia Ganera (Lushi, niña); Joaquín Martínez (abuelo); Michael Medina (Ishi, niño); Joseph Runningfox (Ishi, adolescente); Geno Silva (tío); Dennis Weaver (Profesor Benjamin Fuller); Arlene Nofchissey Williams (madre).

ATRIBUCIONES NO DOCUMENTADAS

Rocketship X-M (Cohete K-1, 1950)

También conocida como: **Expedition Moon**

Lippert Pictures; Blanco y negro; 77 minutos.

Director: Kurt Neumann; Productores: Murray Lerner y Kurt Neumann; Guión: Dalton Trumbo (no acreditado), Kurt Neumann y Orville Hampton; Música: Ferde Grofé; Fotografía: Karl Struss; Montaje: Harry Gerstad.

Reparto: Patrick Aherne (periodista); Morris Ankrum (Dr. Ralph Fleming); Noah Beery, Jr. (Mayor William Corrigan); Lloyd Bridges (Coronel Floyd Graham); John Dutra (físico); John Emery (Dr. Karl Eckstrom); Katherine Marlowe (periodista); Osa Massen (Dr. Lisa van Horn); Sherry Moreland (marciana); Hugh O'Brien (Harry Chamberlain).

Red Ball Express (1952)

Universal; Blanco y negro; 83 minutos.

Director: Budd Boetticher; Productor: Aaron Rosenberg; Guión: John Michael Hayes; Historia: Billy Grady, Jr., Dalton Trumbo (acreditado Marcel Klauber); Música: Milton Rosen y Frank Skinner; Fotografía: Maury Gertsman; Montaje: Edward Curtiss.

Reparto: Judith Braun (Joyce McClellan); Jeff Chandler (Chick Campbell); Frank Chase (Higgins); Charles Drake (Ronald Partridge); Jacqueline Duval (Antoinette Dubois); Cindy Garner (Kitty Walsh); John Hudson (Max); Bubber Johnson (Taffy Smith); Jack Kelly (John Heyman); Alex Nicol (Red Kallek); Howard Petrie (Lee Gordon); Sidney Poitier (Andrew Robertson); Davis Roberts (Dave McCord).

The Brothers Rico (Los hermanos Rico, 1957)

Columbia; Blanco y negro; 92 minutos.

Director: Phil Karlson; Productores: William Goetz y Lewis J. Rachmil; Guión: Lewis Meltzer, Ben Perry y Dalton Trumbo (acreditado como Ben Perry),

basado en la novela homónima de Georges Simenon; Música: George Duning; Fotografía: Burnett Guffrey; Montaje: Charles Nelson.

Reparto: Mimi Aguglia (Julia Rico); Harry Bellaver (Mike Lamotta); Argentina Brunetti (Señora Rico); Richard Conte (Eddie Rico); James Darren (Johnny Rico); Diane Foster (Alice Rico); Larry Gates (Sid Kubik); Karthryn Grant (Norah Malaks Rico); Lamont Johnson (Peter Malaks); Paul Picerni (Gino Rico).

The Deerslayer (1957)

Twentieth Century Fox; Color; 78 minutos.

Director: Kurt Neumann; Productor: Kurt Neumann; Guión: Carroll Young, Kurt Neumann y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la novela homónima de James Fenimore Cooper; Música: Paul Sawtell y Bert Shefter; Fotografía: Karl Struss; Montaje: Jodie Copelan.

Reparto: Lex Barker (Deerslayer); Jay C. Flippen (Tom Hutter); John Halloran (viejo guerrero); Rita Moreno (Hetty Hutter); Cathy O'Donnell (Judith Hutter); Carlos Rivas (Chingachgook); Forrest Tucker (Harry March); Joseph Vitale (jefe Huron).

Career (Los ambiciosos, 1959)

Paramount; Blanco y negro; 105 minutos.

Director: Joseph Anthony; Productores: Hal B. Wallis y Paul Nathan; Guión: Bert Granet, James Lee y Dalton Trumbo (no acreditado), basado en la novela homónima de Phil Stong; Música: Franz Waxman; Fotografía: Joseph LaShelle; Montaje: Warren Low.

Reparto: Joan Blackman (Barbara Lawson Helmsley); Donna Douglas (Marjorie Burke); Anthony Franciosa (Sam Lawson); Alan Hewitt (Matt Helmsley); Carolyn Jones (Shirley Drake); Shirley MacLaine (Sharon Kengsinton); Dean Martin (Maury Novak); Frank McHugh (Charlie Gallagher); Robert Middleton (Robert Kengsinton); Jerry Paris (Allan Burke); Yuki Shimoda (Yosho); Mary Treen (Marie); Chuck Wassil (Eric Peters).

ADAPTACIONES POSTUMAS

Roman Holiday (Vacaciones en Roma, 1987)

TV Movie; Color; 95 minutos.

Director: Noel Nosseck; Productor: Mel Efros; Guión: Jerrold J. Ludwig, basado en el guión de **Roman Holiday**; Música: Mark Snow; Fotografía: Romana Albani; Montaje: Jay Scherberth.

Reparto: Patrick Allen (General); Eileen Atkins (Condesa); Ed Begley, Jr. (Leonard Lupo); Tom Conti (Joe Bradley); Paul Daneman (Rey); Francis Matthews (Embajador); Christopher Munke (Phil); Catherine Oxenberg (Princesa Elysa); Shane Rimmer (Hogan).

Always (1989)

Universal; Color; 123 minutos.

Director: Steven Spielberg; Productor: Steven Spielberg, Frank Marshall y Kathleen Kennedy; Guión: Jerry Belson y Diane Thomas, basado en el guión de **A Guy Named Joe**; Música: John Williams; Fotografía: Mikael Salomon; Montaje: Michael Kahn.

Reparto: Roberts Blossom (Dave); Keith David ("Powerhouse"); Richard Dreyfuss (Pete Sandich); John Goodman (Al Yackey); Marg Helgenberger (Rachel); Audrey Hepburn (Hap); Holly Hunter (Dorinda Durston); Brad Johnson (Ted Baker); Ed van Nuys ("Nails").

Johnny Got His Gun (2008)

Greenwood Hill Productions; Color; 75 minutos.

Director: Rowan Joseph; Productores: Rowan Joseph, Lauri LaBeau, Shane Partlow, Kevin Eberly y Wesley Horton; Guión: Bradley Ray Smith, basado en la novela homónima de Dalton Trumbo; Música: Michael Mortilla; Fotografía: Andrew Sachs; Montaje: Jay Cassidy.

Reparto: Benjamin McKenzie (Joe Bonham).

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- Aaron, D.: *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*, Columbia University Press, New York, 1992.
- Abbey, E.: *The Brave Cowboy*, University of New Mexico, Albuquerque, 1977.
- Alloway, L.: *Violent America: The Movies, 1946-1964*, Museum of Modern Art, New York, 1971.
- Alsina Thevenet, H.: *Listas negras en el cine*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1987.
- Altman, R.: *Los géneros cinematográficos*, Paidós, Barcelona, 2000.
- Apiano: *Historia Romana. Guerras Civiles*, Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1985.
- Aumont, J. y Marie, M.: *Análisis del film*, Paidós, Barcelona, 1990.
- Aumont, J.; Bergala, A; Marie, M. y Vernet, M. : *Estética del cine*, Paidós, Barcelona, 1989.
- Balio, T. (Ed.): *Grand Design: Hollywood as a Modern Business Enterprise, 1930-1939*, University of California Press, Berkeley, 1993.
- Barton Palmer, R. (Ed.): *Perspectives on Film Noir*, G.K. Hall & Co., New York, 1996.
- Baxter, J.: *Stanley Kubrick: Biografía*, T&B Editores, Madrid, 1999.

- Bazin, A.: *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid, 1990.
- Beck, C.: *Contempt of Congress: A Study of the Prosecutions Initiated by the Committee on Un-American Activities, 1945-1957*, Hauser Press, New Orleans, 1959.
- Behlmer, R. (Ed.): *Inside Warner Bros. 1935-1951*, Viking Press, New York, 1985.
- Belfrage, C.: *The American Inquisition 1945-1960. A Profile of the McCarthy Era*, Thunder's Mouth Press, New York, 1989.
- Belfrage, S.: *Unamerican Activities: A Memoir of the Fifties*, Harper Collins, New York, 1994.
- Bentley, E. (Ed.): *Thirty Years of Treason*, Thunder's Mouth Press / Nation Books, New York, 2002.
- Bergman, A.: *We're in the Money: Depression America and its Films*, Harper & Row, New York, 1971.
- Bernstein, W.: *Inside Out. A Memoir of the Blacklist*, Da Capo Press, New York, 2000.
- Bessie, A.: *Inquisition in Eden*, Macmillan, New York, 1965.
- Bessie, A.: *The Un-Americans*, Cameron Associates, New York, 1957.
- Biberman, H.J.: *Salt of the Earth, the Making of a Film*, Beacon Press, Boston, 1965.
- Biles, R.: *A New Deal for the American People*, Northern Illinois University Press, De Kalb, 1991

- Birdwell, M.: *Celluloid Soldiers: The Warner Bros Campaign Against Nazism*, New York University Press, New York, 1999.
- Biskind, P.: *Seeing is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties*, Henry Holt, New York, 2000.
- Booker, M.K.: *Film and the American Left: A Research Guide*, Greenwood Press, Westport, 1999.
- Borde, R. y Chaumeton, E.: *Panorama del cine negro*, Ed. Losange, Colección Estudios Cinematográficos, Buenos Aires, 1958.
- Bordwell, D.: *La narración del cine de ficción*, Paidós, Barcelona, 1996.
- Bordwell, D. y Thompson, K.: *El arte cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Broadwater, J.: *Eisenhower and the Anti-Communist Crusade*, University of North Carolina, Chapel Hill, 1992.
- Brown, P.H. y Pinkston, J.: *Oscar Dearest: Six Decades of Scandal, Politics and Greed Behind Hollywood's Academy Awards, 1927-1986*, Harper & Row, New York, 1987.
- Buckley, Jr., W.F.: *The Committee and its Critics: A Calm Review of the House Committee on Un-American Activities*, Van Rees Press, New York, 1962.
- Buhle, P. y Wagner, D.: *Blacklisted: The Film Lover's Guide to the Hollywood Blacklist*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.
- Buhle, P. y Wagner, D.: *Radical Hollywood. The Untold Story Behind America's Favorite Movies*, The New Press, New York, 2002.

- Buhle, P. y Wagner, D.: *The Hollywood Blacklistees in Film and Television 1950-2002*, Palgrave Macmillan, New York, 2002.
- Buhle, P.; Buhle, M.J. y Georgakas, D.: *Encyclopedia of the American Left*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1992.
- Burch, N.: *El tragaluz del infinito*, Cátedra, Quinta edición, Madrid, 2006.
- Burch, N.: *Praxis del cine*, Editorial Fundamentos, Colección Arte, Octava edición, Madrid, 2004.
- Campbell, R.: *Cinema Strikes Back: Radical Filmmaking in the United States, 1930-1942*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1982.
- Carr, G.L.: *The Left Side of Paradise: The Screenwriting of John Howard Lawson*, UMI Research Press, Ann Arbor, 1984.
- Carr, R.K.: *The House Committee on Un-American Activities, 1945-1950*, Cornell University Press, Ithaca, 1952.
- Casetti, F. y Di Chio, F.: *Cómo analizar un film*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Castle, A. (Ed.): *Los archivos personales de Stanley Kubrick*, Taschen, Madrid, 2005.
- Castro, A.: *Miradas sobre el mundo*, Asociación Cinéfila Re Bross, Cáceres, 1999.
- Castro, A.: *Stanley Kubrick*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2003.
- Caute, D.: *Joseph Losey: A Revenge on Life*, Oxford University Press, New York, 1994.

- Caute, D.: *The Great Fear: The Anti-Communist Purge Under Truman and Eisenhower*, Simon and Schuster, New York, 1978.
- Ceplair, L. y Englund, S.: *The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community, 1930-1960*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, 1983.
- Charrière, H.: *Papillon*, Plaza & Janés S.A. Editores, Barcelona, 1970.
- Ciment, M.: *Kubrick*, Calman-Levy, París, 1980.
- Cogley, J.: *Report on Blacklisting (Vols. I & II)*, Fund for the Republic, New York, 1956.
- Cohn, R.: *McCarthy*, New American Library, New York, 1968.
- Cole, L.: *Hollywood Red*, Ramparts Press, Berkeley, CA, 1981.
- Coma, J.: *Diccionario de la caza de brujas. Las listas negras en Hollywood*, Inédita Editores, Barcelona, 2005.
- Cook, B.: *Dalton Trumbo*, Charles Scribner's Sons, New York, 1977.
- Cook, F.J.: *The Nightmare Decade: The Life and Times of Senator Joe McCarthy*, Random House, New York, 1971.
- Corliss, R.: *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema*, Penguin Books, New York, 1975.
- Coyle Chase, M.: *Sorority House. A Comedy in Three Acts*, Samuel French, New York, 1939.

- Crowther, B.: *Film Noir: Reflections in a Dark Mirror*, Continuum, New York, 1989.
- Curtis, T. y Paris, B.: *Tony Curtis: The Autobiography*, Morrow, New York, 1993.
- Dane, C.: *A Bill of Divorcement*, William Heineman, London, 1930.
- Davis, N.Z.: *Slaves on Screen: Film and Historical Vision*, Harvard University Press, Cambridge, 2000.
- Davies, P. y Neve, B. (Eds.): *Cinema, Politics and Society in America*, Manchester University Press, Manchester, 1981.
- De Beauvoir, S.: *El segundo sexo. Volumen I: Los hechos y los mitos*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- De Beauvoir, S.: *El segundo sexo. Volumen II: La experiencia vivida*, Ed. Cátedra, Madrid, 2002.
- Dibbets, K. y Hogenkamp, B. (Eds.): *Film and the First World War*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1995.
- Dick, B.F.: *Radical Innocence: A Critical Study of the Hollywood Ten*, The University Press of Kentucky, 1989.
- Dies, M.: *Martin Dies' Story*, Bookmailer, New York, 1963.
- Dmytryk, E.: *It's a Hell of a Life but not a Bad Living*, Time Books, New York, 1978.
- Dmytryk, E.: *Odd Man Out: A Memoir of the Hollywood Ten*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1996.

- Donner, F.J.: *The Un-Americans*, Ballantine Books, New York, 1961.
- Dorman, M.: *Witch Hunt: The Underside of American Democracy*, Dell Publishing Co., New York, 1976.
- Douglas, K.: *El hijo del trapero*, Ediciones B, Barcelona, 1998.
- Eco, U.: *Cómo se hace una tesis*, Gedisa, Barcelona, 2001.
- Elley, D.: *The Epic Film: Myth and History*, Routledge & Keagan Paul, Londres, 1984.
- Fast, H.: *Being Red: A Memoir*, Sharpe, Armonk and London, 1990.
- Fast, H.: *El Dios desnudo*, Ediciones Cid, Madrid, 1958.
- Fast, H.: *Espartaco*, El País Novela Histórica, Madrid, 2005.
- Faulk, J.H.: *Fear on Trial*, University of Texas Press, Austin, 1983.
- Feuerlicht, R.S.: *Joe McCarthy and McCarthyism: The Hate that Haunts America*, McGraw-Hill, New York, 1972.
- Flavin, M.: *Broken Dishes*, Samuel French, New York, 1930.
- Frederich, O.: *City of the Nest: A Portrait of Hollywood in the 1940s*, University of California Press, Berkeley, 1996.
- Fried, A. (Ed.): *McCarthyism, the Great American Red Scare: A Documentary History*, Oxford University Press, New York, 1997.
- Fried, R.M.: *Men Against McCarthy*, Columbia University Press, New York, 1976.

- Fried, R.M.: *Nightmare in Red: The McCarthy Era in Perspective*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Gassner, J. y Nichols, D. (Eds.): *Best Film Plays, 1945*, Crown, New York, 1946.
- Gaudreault, A. y Jost, F.: *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Gellerman, W.: *Martin Dies*, The John Day Company, New York, 1944.
- Giovancchini, S.: *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal*, Temple University Press, Philadelphia, 2001.
- Goldman, W.: *Adventures in the Screen Trade: A Personal View of Hollywood and Screenwriting*, Warner Books, New York, 1984.
- Goldstein, R.J.: *Political Repression in Modern America from 1870 to 1976*, University of Illinois Press, Urbana, 2001.
- Goodman, W.: *The Committee: The Extraordinary Career of the House Committee on Un-American Activities*, Secker & Warburg, London, 1969.
- Gordon, B.: *Hollywood Exile, or How I Learned to Love the Blacklist: A Memoir*, University of Texas Press, Austin, 1999.
- Gow, G.: *Hollywood in the Fifties*, A.S. Barnes, New York, 1971.
- Gregor, M.: *Town Without Pity*, Dell Publishing, New York, 1961.
- Griffith, R.: *The Politics of Fear: Joseph McCarthy and the Senate*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1987.

- Griffith, R. y Theoharis, A. (Eds.): *The Specter: Original Essays on the Cold War and the Origins of McCarthyism*, New Viewpoints, New York, 1974.
- Gubern, R.: *La caza de brujas en Hollywood*, Anagrama, Segunda edición, Barcelona, 1991.
- Guerif, F.: *El cine negro norteamericano*, RBA Editores, Barcelona, 1995.
- Hamilton, I.: *Writers in Hollywood, 1915-1951*, Harper & Row, New York, 1990.
- Hanson, P.: *Dalton Trumbo, Hollywood Rebel. A critical survey and filmography*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina and London, 2001.
- Harper, A.D.: *The Politics of Loyalty: The White House and the Communist Issue, 1946-1952*, Greenwood, Westport, 1969.
- Harris, F.: *My Reminiscences as a Cowboy*, Charles Boni, New York, 1930.
- Haynes, J.E.: *Communism and Anti-Communism in the United States: An Annotated Guide to Historical Writing*, Garland, New York, 1987.
- Hellman, L.: *Tiempo de canallas*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1979.
- Herman, A.: *Joseph McCarthy: Reexamining the Life and Legacy of America's Most Hated Senator*, Free Press, New York, 2000.
- Herman, J.: *A Talent for Trouble: The Life of Hollywood's Most Acclaimed Director, William Wyler*, Putnam, New York, 1995.

- Hirsch, F.: *The Dark Side of the Screen: Film Noir*, Da Capo Press, New York, 1983.
- Hirschhorn, C.: *The Warner Bros Story*, Crown Publishers, New York, 1979.
- Hollingsworth, M. y Norton-Taylor, R.: *Blacklist: The Inside Story of Political Vetting*, Hogarth Press, London, 1988.
- Horne, G.: *Communist Front? The Civil Rights Congress, 1946-1956*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford, 1988.
- Horne, G.: *Class Struggle in Hollywood, 1930-1950: Moguls, Mobsters, Stars, Reds and Trade Unions*, University of Texas Press, Austin, 2001.
- Howard, V.: *Sundown at Crazy Horse*, Fawcett Gold Medal, Greenwich, CN, 1957.
- Howe, I. y Coser, L.: *The American Communist Party: A Critical History*, Da Capo Press, New York, 1974.
- Huston, J.: *A libro abierto*, Espasa Calpe, Madrid, 1986.
- Isenberg, M.T.: *War on Film, The American Cinema and World War I, 1914-1941*, Farleigh Dickinson University Press, Madison, NJ, 1981.
- Isserman, M.: *Which Side Were You on? The American Communist Party During the Second World War*, Wesleyan University Press, Middletown, 1982.
- James, D.E. y Berg, R.: *The Hidden Foundation: Cinema and the Question of Class*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1996.

- Jewell, R.B. y Harbin, V.: *The RKO Story*, Arlington House, New York, 1982.
- Kagan, N.: *El cine de Stanley Kubrick*, Ediciones Marymar, Buenos Aires, 1974.
- Kahn, A.E.: *Treason in Congress: The Record of the House Un-American Activities Committee*, Publications Committee, Literature Division, Arts, Sciences and Professions, Progressive Citizens of America, New York, 1948.
- Kahn, G.: *Hollywood on Trial. The Story of the Ten Who Were Indicted*, Boni & Gaer, New York, 1948.
- Kanfer, S.: *A Journal of the Plague Years. A Devastating Chronicle of the Era of the Blacklist*, Atheneum, New York, 1973.
- Kapler, J. y Shapiro, L. (Eds.): *Red Diapers: Growing Up in the Communist Left*, University of Illinois Press, Urbana, 1998.
- Kashner, S. y Macnair, J.: *The Bad & the Beautiful: Hollywood in the Fifties*, W.W. Norton, New York, 2002.
- Kelly, A.: *Cinema and the Great War*, Routledge, London and New York, 1997.
- Kessel, J.: *Los jinetes*, Ediciones Destino, Barcelona, 2003.
- Klehr, H. y Haynes, J.E.: *The American Communist Movement: Storming Heaven Itself*, Twayne, New York, 1992.
- Klingaman, W.H.: *Encyclopedia of the McCarthy Era*, Facts on File, New York, 1996.

- Koch, H.: *As Time Goes By: Memoirs of a Writer*, Harcourt, Brace, Jovanovich, New York, 1979.
- Koestler, A.: *Espartaco. La rebelión de los gladiadores*, Edhasa, Barcelona, 1992.
- Koppes, C.R. y Black, G.D.: *Hollywood Goes to War; How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, I.B. Tauris & Co., London, 1987.
- Kozarski, R. (Ed.): *Hollywood Directors, 1941-1976*, Oxford University Press, Oxford, 1977.
- Kroeber, T.: *Ishi, the Last of his Tribe*, Bantam, New York, 1978.
- Kutler, S.I.: *The American Inquisition: Justice and Injustice in the Cold War*, Hill and Wang, New York, 1982.
- Laborie, E.: *John Sturges. Histoires d'un filmmaker*, Dreamland, Paris, 2003.
- Lane, M.: *Juicio precipitado: crítica del informe Warren sobre los asesinatos del presidente John F. Kennedy, el agente de policía Tippit y Lee Harvey Oswald*, Taurus, Madrid, 1967.
- Lardner, Jr., R.: *Me odiaría cada mañana*, Ed. Barataria, Barcelona, 2006.
- Lardner, Jr., R.: *The Lardners*, Harper & Row, New York, 1976.
- Lasky, Jr., J.L.: *Whatever Happened to Hollywood?*, Funk & Wagnalls, New York, 1975.

- Latham, E.: *The Communist Controversy in Washington: From the New Deal to McCarthy*, Harvard University Press, Cambridge, 1966.
- Latham, E. (Ed.): *The Meaning of McCarthyism*, Heath, Boston, 1965.
- Lawson, T.W. y Considine, R.: *Thirty Seconds Over Tokyo*, Random House, New York, 1943.
- Leff, L.J. y Simmons, J.L.: *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship & the Production Code from the 1920s to the 1960s*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1990.
- LeRoy, M.: *Mervyn LeRoy: Take One*, W.H. Allen & Co., London, 1974.
- Levenstein, H.A.: *Communism, Anti-Communism and the CIO*, Greenwood Press, Westport, 1981.
- Lewy, G.: *The Cause that Failed: Communism in American Political Life*, Oxford University Press, New York, 1990.
- Lloyd Billingsley, K.: *Hollywood Party: How Communism Seduced the American Film Industry in the 1930s and the 1940s*, Prima Publishing, Rocklin, 1998.
- Malamud, B.: *El hombre de Kiev*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982.
- Martin, G.V.: *Our Vines Have Tender Grapes*, Grosset and Dunlap, New York, 1945.
- Marx, K.: *El capital. Crítica de la economía política, Libro I, Tomo I*, Akal Editor, Madrid, 1976.
- Marx, K. y Engels, F.: *Manifiesto comunista*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.

- May, L.: *The Big Tomorrow: Hollywood and the Politics of American Way*, University of Chicago Press, Chicago, 2000.
- May, L. (Ed.): *Recasting America: Culture and Politics in the Age of Cold War*, University of Chicago Press, Chicago, 1989.
- McBride, J.: *Frank Capra: The Catastrophe of Success*, Simon & Shuster, New York, 1992.
- McGilligan, P.: *Backstory. Conversaciones con guionistas de la edad de oro*, Plot Ediciones, Madrid, 1993.
- McGilligan, P.: *Backstory 2. Entrevistas con guionistas de los años cuarenta y cincuenta*, Plot Ediciones, Madrid, 2000.
- McGilligan, P.: *Backstory 3. Conversaciones con guionistas de los años sesenta*, Plot Ediciones, Madrid, 2003.
- McGilligan, P.: *Backstory 4. Conversaciones con guionistas de los años setenta y ochenta*, Plot Ediciones, Madrid, 2007.
- McGilligan, P. y Buhle, P.: *Tender Comrades: A Backstory of the Hollywood Blacklist*, St. Martin's Press, New York, 1997.
- McPartland, J.: *No Down Payment*, Simon and Schuster, New York, 1957.
- Melville, H.: *Typee*, Penguin, London, 1981.
- Michener, J.A.: *Hawaii*, Random House, New York, 1959.
- Mitry, J.: *Estética y psicología del cine (Vols I y II)*, Siglo XXI, Madrid, 1989.

- Mitry, J.: *La semiología en tela de juicio*, Akal/Comunicación, Madrid, 1990.
- Morley, C.: *Kitty Foyle*, Lippincot, Philadelphia, 1959.
- Naremore, J.: *More Than Night: Film Noir in its Contexts*, University of California Press, Berkeley, 1998.
- Navasky, V.S.: *Naming Names*, Viking Press, New York, 1980.
- Neve, B.: *Film and Politics in America. A Social Tradition*, Routledge, London, 2000.
- Nielsen, M. y Mailes, G.: *Hollywood's Other Blacklist: Union Struggles in the Studio System*, British Film Institute, London, 1995.
- Nott, R.: *He Ran All the Way: The Life of John Garfield*, Limelight Editions, New York, 2003.
- O'Reilly, K.: *Hoover and the Un-Americans: The FBI, HUAC and the Red Menace*, Temple University Press, Philadelphia, 1983.
- Oshinky, D.M.: *Senator Joseph McCarthy and the American Labor Movement*, University of Missouri Press, Columbia, Missouri, 1976.
- Oshinky, D.M.: *A Conspiracy So Immense: The World of Joe McCarthy*, Free Press, New York, 1983.
- Ottanelli, F.M.: *The Communist Party of the United States: From the Depression to World War II*, Rutgers University Press, New Brunswick, 1991.

- Ottoson, R.: *A Reference Guide to the American Film Noir, 1940-1958*, Scarecrow Press, Metuchen, NJ, 1981.

- Palacios, J. y Weinrichter, A. (Eds.): *Gun Crazy. Serie negra se escribe con B*, T&B Editores, Madrid, 2005.

- Palmer, R.B.: *Hollywood Dark Cinema: the American Film Noir*, Twayne Publishers, New York, 1994.

- Palmer, R.B.: *Perspectives on Film Noir*, Prentice Hall International, London, 1996.

- Pastor Petit, D.: *Hollywood responde a la guerra civil española*, Ediciones de la Tempestad, Barcelona, 1998.

- Pells, R.: *The Liberal Mind in a Conservative Age: American Intellectuals in the 1940s and 1950s*, Harper & Row, New York, 1985.

- Plutarco: *Vidas paralelas. Tomo VI. Nicias, Marco Craso, Sartorio, Eumenes*, Ed. Calpe, Madrid, 1931.

- Polo, J.C.: *Stanley Kubrick*, Ed. J.C. Clementine, Segunda edición ampliada, Madrid, 1999.

- Pomeranz, C. (Ed.): *A Quarter-Century of Un-American, 1938-1963: A Tragico-Comical Memorabilia of HUAC, House Un-American Activities Committee*, Marzani & Munsell, New York, 1963.

- Powell, R.: *The Philadelphian*, Bantam, New York, 1958.

- Powers, R.G.: *Not without Honor: The History of American Anticommunism*, Free Press, New York, 1995.

- Preminger, O.: *Preminger: An Autobiography*, Doubleday, Garden City, NY, 1977.
- Pudovkin, V.: *El actor en el filme*, Ed. Losange, Buenos Aires, 1955.
- Pudovkin, V.: *Lecciones de cinematografía*, Ed. Rialp, Madrid, 1957.
- Ray, R.: *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930-1980*, Princeton University Press, Princeton, 1985.
- Reeves, T.C.: *The Life and Times of Joe McCarthy: A Biography*, Stein and Day, New York, 1982.
- Roffman, P. y Purdy, J.: *The Hollywood Social Problem Film: Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.
- Rogers, G.: *Ginger: My Story*, HarperCollins, New York, 1991.
- Rogin, M.P.: *The Intellectuals and McCarthy: The Radical Specter*, MIT Press, Cambridge, 1967.
- Ross, S.: *He Ran All the Way*, Academy Chicago Publishers, Limited, Chicago, 1987.
- Rouverol, J.: *Refugees from Hollywood: A Journal of the Blacklist Years*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 2000.
- Sadoul, G.: *Historia del cine*, Siglo XXI, Madrid, 1991.
- Sand, S.: *El siglo XX en la pantalla: Cien años a través del cine*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005.

- Schrecker, E.: *Many Are the Crimes. McCarthyism in America*, Little, Brown & Co., New York, 1998.
- Schrecker, E.: *The Age of McCarthyism. A Brief History with Documents*, Bedford/St. Martin's, Boston, MA, 2002.
- Schwartz, N.L.: *The Hollywood Writers Wars*, Alfred A. Knopf, New York, 1982.
- Shaw, C.: *Heaven Knows, Mr. Allison*, Popular Library, New York, 1963.
- Simenon, G.: *Los hermanos Rico*, Tusquets Editores, Colección Andanzas nº 399, Barcelona, 2000.
- Simsolo, N.: *El cine negro. Pesadillas verdaderas y falsas*, Alianza Editorial, Madrid, 2007.
- Sklar, R.: *City Boys: Cagney, Bogart, Garfield*, Princeton University Press, Princeton, 1992.
- Smith, T.: *The Passionate Witch*, Pocket Books, New York, 1963.
- Spoto, D.: *A Passion for Life: The Biography of Elizabeth Taylor*, HarperCollins, New York, 1995.
- Stempel, T.: *FrameWork: A History of Screenwriting in the American Film*, Continuum, New York, 1988.
- Strong, P.: *Career*, Harcourt, Brace, New York, 1936.
- Swarthout, G.: *Héroes de barro*, Ediciones Selectas, Buenos Aires, 1960.

- Tavernier, B. y Coursodon, J.P. : *50 años de cine norteamericano*, Akal, Madrid, 1997.
- Taylor, T.: *Grand Inquest: The Story of Congressional Investigations*, Simon and Schuster, New York, 1955.
- Theoharis, A.G. y Cox, J.S.: *The Boss : J. Edgar Alan Hoover and the Great American Inquisition*, Temple University Press, Philadelphia, 1988.
- Thoreau, H.D.: *Walden o la vida en los bosques y Del deber de la desobediencia civil*, Los libros de la frontera, Barcelona, 2004.
- Trumbo, D.: *Eclipse*, Mesa County Public Library Foundation, Grand Junction, Colorado, 2005.
- Trumbo, D.: *Johnny cogió su fusil*, Punto de Lectura, Madrid, 2002.
- Trumbo, D.: *La noche del Uro*, Edición de Robert Kirsch, Bruguera, Barcelona, 1980.
- Trumbo, D.: *The Biggest Thief in Town*, Dramatists Play Service, Acting Edition, New York, 1949.
- Trumbo, D.: *The Remarkable Andrew, Being the Chronicle of a Literal Man*, J.B. Lippincott Company, Philadelphia and New York, 1941.
- Trumbo, D.: *The Time of the Toad. A Study of Inquisition in America and Two Related Pamphlets*, Harper & Row Publishers, New York, 1972.
- Trumbo, D.: *Washington Jitters*, A.A. Knopf, London and New York, 1936.
- Trumbo, D. y Buñuel, L.: *Johnny Got His Gun. Johnny cogió su fusil. Guión cinematográfico de Dalton Trumbo y Luis Buñuel basado en la*

novela homónima de Dalton Trumbo, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1993.

- Trumbo, D. y Manfull, H. (Ed.): *Additional Dialogue. Letters of Dalton Trumbo 1942-1962*, M. Evans and Company, Inc., New York, 1970.
- United States Government Printing Office (Comp.): *Hearings before the Comitee on Un-American Activities. Investigation of Un-American Propaganda Activities in the United States. Transcript of Proceedings, House of Representatives, Eightieth Congress, First Session, Public Law 601 (Section 121, Subsection Q)*, Washington D.C., 1947.
- Uris, L.: *Éxodo*, Ed. Planeta/Bruguera, Madrid, 1984.
- Uroz, J. (Ed.): *Historia y Cine*, Publicaciones de la Universidad de Alicante, San Vicente del Raspeig, 1999.
- Ustinov, P.: *Dear Me: An Autobiography*, Heineman, Londres, 1977.
- Vaughn, R.: *Only Victims, A Study of Show Business Blacklisting*, Putnam, New York, 1972.
- Verne, J.: *De la Tierra a la Luna*, Ed. Rueda, Madrid, 2001.
- Walker, A.: *Stanley Kubrick dirige*, Taller de Ediciones Josefina Betancor, Madrid, 1975.
- Walter, M.: *Cómo escribir trabajos de investigación*, Gedisa, Barcelona, 2000.
- Wesley, D.: *Hate Groups and the Un-American Activities Committee*, Emergency Civil Liberties Committee, New York, 1962.
- White, R.: *A Guy Named Joe*, Grosset and Dunlap, New York, 1944.

- Winkler, M.M. (Ed.): *Spartacus. Film and History*, Blackwell Publishing, Malden, MA, 2007
- Winters, S.: *Shelley II. The Middle of My Century*, Simon & Schuster, New York, 1989.
- Zheutlin, B. y Talbot, D.: *Creative Differences: Profile of Hollywood Dissidents*, South End Press, Boston, 1978.

Artículos

- Abrams, B.L.: *The First Hollywood Blacklist: The Major Studios Deal with the Conference of Studio Unions, 1941-47*, Southern California Quarterly, Vol 77, nº 3, 1995.
- Balagué, C. y Delclos, T.: *Dalton Trumbo: un compromiso continuado*, Dirigido por, Barcelona, Enero 1974.
- Biskind, P.: *The Past is Prologue: The Blacklist in Hollywood*, Radical America, Vol 15, nº 3, 1981.
- Blackmore, T.: *Lazarus Machine: Body Politics in Dalton Trumbo's Johnny Got His Gun*, Mosaic, Winnipeg, Jul. 28th, 2005.
- Chateau, R.: *Entretiens avec Michael Wilson et Dalton Trumbo*, Positif, nº 64-65, Rentrée 1964.
- Cohen, J. : *The Culture of the Blacklist*, Mankind, Vol 6, nº 3, 1978.
- Cook, B. : *The Black Years of Dalton Trumbo*, American Film, vol 1, nº 1, Oct. 1975.
- Cooper, D.: *Dalton Trumbo Vs. Stanley Kubrick: Their Debate Over the Political Meaning of Spartacus*, Cineaste, vol 18, nº 3, 1991, p 34-37.
- Cooper, D.: *Spartacus: Still Censored After All These Years*, Cineaste, XX/4, 94; p 4, 61
- Cooper, D.: *Who Killed Spartacus?*, Cineaste, vol 18, nº 3, 1991, p 18-27.

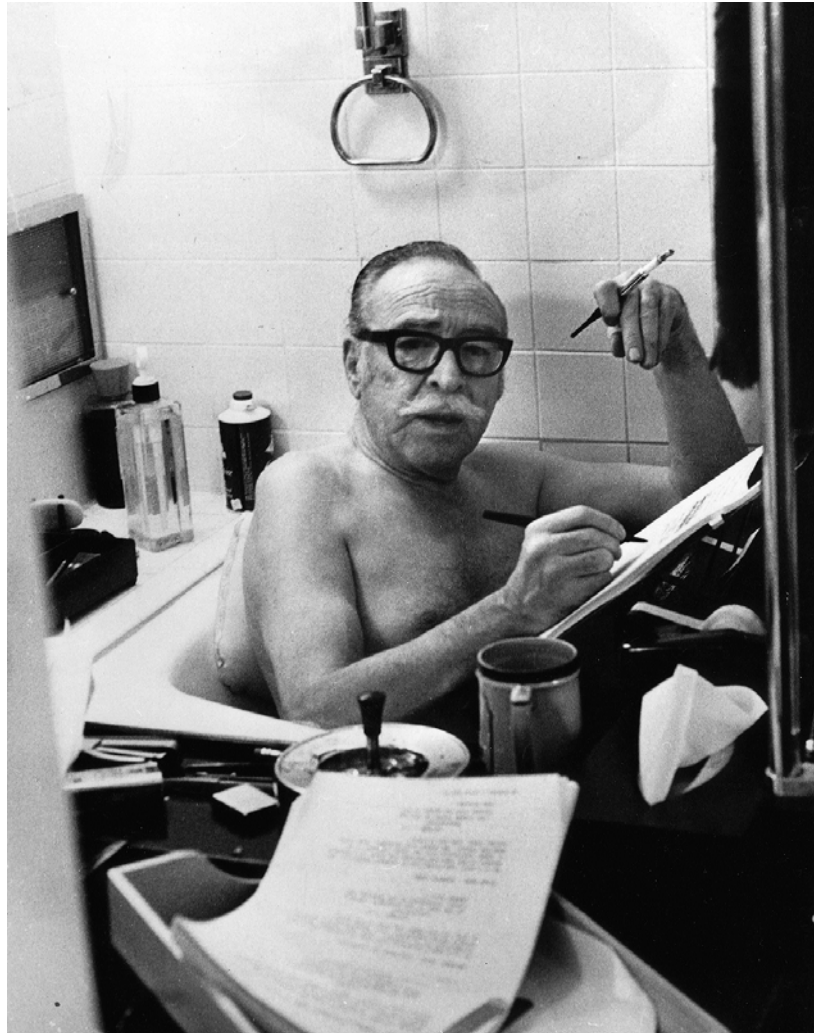
- Crowds, G.: *Resurrecting Spartacus: An Interview with Robert Harris*, Cineaste, vol 18, nº 3, 1991, p 28-29.
- Delmas, J.: *Dalton Trumbo: par delà l'inhumain*, Jeune Cinéma, nº 55, Mai 1971.
- Georgakas, D.: *The Way They Really Were (Hollywood Blacklist)*, Cineaste, Vol 23, nº 2, Spring 1997.
- Kemp, P.: *From the Nightmare Factory: HUAC and the Politics of Noir*, Sight and Sound, Vol 55, Autumn 1986.
- Kramer, H.: *The Blacklist & the Cold War Revisited*, New Criterion, Vol 16, nº 3, November 1997.
- López Leboeiro, D.: *Espartaco-Senderos de Gloria: Una aproximación de corte marxista a la pena de muerte*, Versión Original, nº 153, Octubre 2007.
- López Leboeiro, D.: *Rocketship X-M: Ciencia ficción y política nuclear en los albores de la Guerra Fría*, Versión Original, nº 152, Septiembre 2007.
- Murphey, D.D.: *The Hollywood Blacklist in Historical Context*, The Journal of Social, Political and Economic Studies, Vol 18, Fall 1993.
- Neve, B.: *Red Hollywood*, Historical Journal of Film, Radio and Television, Vol 19, nº 1, 1999.
- Palmer, T.: *Side of the Angels: Dalton Trumbo, the Hollywood Trade Press and the Blacklist*, Cinema Journal 44, nº 4, Summer 2005.
- Radosh, R.: *The Blacklist as History*, New Criterion, Vol 16, nº 4, December 1997.

- Robb, D.: *Naming the Right Names: Amending the Hollywood Blacklist*, Cineaste, Vol 22, nº2, 1996.
- Sigal, C.: *Hollywood During the Great Fear*, Present Tense, Vol 9, nº 3, 1982.
- Torok, J.P.: *Spartacus*, Positif nº 43, feb. 1962.
- Trumbo, D.: *Blacklist=Blackmarket*, Nation, New York, May 4th 1957. (Este artículo también ha sido publicado en: Positif, 64-65, Paris, 1965; Cinema Canada I-II y IX-X 1969; Jeune Cinéma, Paris, V 1971; Cinema Paris, VII-VIII 1971).
- Trumbo, D.: *Dalton Got His Film*, Cinéma nº 158, Juillet-Aout 1971, Paris, 1971, p 88-108.
- Trumbo, D.: *Report on Spartacus*, Cineaste, vol 18 nº 3, 1991, p 30-33.
- Trumbo, D.: *Stepchild of the Muses*, North American Review, dec. 1933.
- Trumbo, D.: *The Blacklist Was a Time of Evil*, Ecran, Paris, Avril 1972.
- Wertheim, L. M.: *Nedrick Young, Et Al. V. MPAA, Et. Al.: The Fight against the Hollywood Blacklist*, Southern California Quarterly, Vol 57, nº 4, 1975.

Internet

- Answers.com: Contiene extensa biografía y referencias web a otros sitios de interés con información sobre el guionista: <http://www.answers.com/topic/dalton-trumbo?nr=1&lsc=true> – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- Books and Writers Website: Contiene biografía y filmografía incompleta de Dalton Trumbo: <http://www.kirjasto.sci.fi/trumbo.htm> – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- The Center for Programs in Contemporary Writing – The University of Pennsylvania: Breve biografía sobre el guionista en: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/trumbo-bio.html> – consultado el ocho de noviembre de 2007. Índice de contenidos sobre la América de los años cincuenta en: <http://www.writing.upenn.edu/~afilreis/50s/home.html> – consultado el ocho de noviembre de 2007.
- Find Articles: Filmografía incompleta y bibliografía de Dalton Trumbo en: http://findarticles.com/p/articles/mi_gx5212/is_2000/ai_n19129451/print – consultado el dieciocho de julio de 2007.
- Imdb.com: Base de datos cinematográfica de internet. Filmografía de Trumbo en: <http://www.imdb.com/name/nm0874308> – consultado el ocho de noviembre de 2007.
- The Kubrick Site: Sitio web dedicado al director neoyorquino Stanley Kubrick. Contiene las versiones revisadas y ampliadas de los artículos de Duncan L. Cooper sobre **Spartacus** así como entrevistas en las que se hace mención al filme escrito por Trumbo: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/index.html> – consultado el dieciocho de julio de 2007.

- Levity.com: Reproducción de un artículo de la revista *Time* del veinticuatro de mayo de 1993 sobre Dalton Trumbo: <http://www.levity.com/corduroy/trumbo.htm> – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- Online Archive of California (OAC), an initiative of the California Digital Library: Índice de contenidos de los archivos sobre Dalton Trumbo (Dalton Trumbo Papers, 1934-1976): <http://content.cdlib.org/view?docId=tf487005d9&chunk.id=dsc-1.8.6&brand=oac> – consultado el dos de agosto de 2007.
- SFGate: Sitio web del San Francisco Chronicle. Contiene numerosos artículos sobre Dalton Trumbo y la obra teatral de su hijo Christopher – “Trumbo: Red, White and Blacklisted”- centrada en la vida de su padre. Índice de artículos que hacen referencia al guionista en: <http://www.sfgate.com/cgi-bin/qws/ff/arc?term=dalton+trumbo&Submit=S> – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- Spartacus Educational: Contiene biografía y extractos de cartas y artículos sobre Trumbo: <http://www.spartacus.schoolnet.co.uk/USAttrumbo.htm> – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- Wikipedia: Contiene biografía y filmografía incompleta: http://en.wikipedia.org/wiki/Dalton_Trumbo – consultado el catorce de diciembre de 2007.
- Wisconsin Historical Society: Índice de contenidos de los archivos sobre Dalton Trumbo (Dalton Trumbo Papers, 1905-1962): <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/ead-idx?type=simple;c=shs;view=text;subview=fulltext;q1=dalton%20trumbo;rgn1=Anywhere%20in%20Finding%20Aid;id=uw-whs-us0024an;rgn=item> – consultado el dos de agosto de 2007.



135. James Dalton Trumbo (1905-1976).